This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

Library of the University of Michigan
The Coyle Collection.
Miss Jean L. Coyle
of Detroit
in memory of her brother
Col. William Henry Coyle.
1894.

TOULOUSE. — IMP. A. CHAUVIN ET FILS, RUE DES SALENQUES, 28.

LES ORIGINES

DU

THÉATRE LYRIQUE MODERNE

A M. AUGUSTE GEFFROY

DIRECTEUR DE L'ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME

Témoignage de respect,

et souvenir affectueux des années passées au palais Farnèse.

145742

TOULOUSE. — IMP. A. CHAUVIN ET FILS, RUE DES SALENQUES. 28.

DÉPOT DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR
AU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

Je me permets d'adresser tous mes remerciements à ceux qui, au cours de ma mission en Italie, m'ont facilité, par leurs conseils ou par leurs collections, ces recherches artistiques ; à M. le professeur Riccardo Gandolfi, bibliothécaire du R. Istituto musicale de Florence ; au Rev^dmo Padre Priore Dom Ambrogio Amelli, supérieur du Mont-Cassin ; à S. E. le prince Chigi. J'ai une reconnaissance toute spéciale à M. le cavalier Berwin, le savant directeur de la bibliothèque S. Cecilia, à Rome, dont j'ai mis si souvent à contribution l'érudition sûre et l'obligeance infatigable.

J'ajouterai un regret : c'est d'avoir pu constater dans trop de bibliothèques, un esprit étroit et hostile au travail, qui n'est plus de notre temps. Entre toutes, je nommerai celle du Conservatoire de Naples.

Février 1894.

LES ORIGINES DU THÉATRE LYRIQUE MODERNE

HISTOIRE

DE

L'OPÉRA EN EUROPE

AVANT

LULLY ET SCARLATTI

PAR

ROMAIN ROLLAND

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE
ET DE L'ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME

PARIS
ERNEST THORIN, ÉDITEUR
LIBRAIRE DES ÉCOLES FRANÇAISES D'ATHÈNES ET DE ROME
DU COLLÈGE DE FRANCE, DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE
ET DE LA SOCIÉTÉ DES ÉTUDES HISTORIQUES
4, RUE LE GOFF, 4

1895

INTRODUCTION

Le drame lyrique n'appartient pas seulement à la musique; son histoire intéresse l'art tout entier. Dernier rameau de la Renaissance, il a, depuis trois siècles, étendu sur l'Europe son charme mystérieux. Le meilleur de la pensée allemande, jusqu'à Lessing et Gœthe, se concentre dans la musique. Son mirage recouvre la décadence de l'Italie, et le génie dramatique de la race s'y réfugie. En France, l'opéra a ruiné la tragédie et ouvert le chemin au romantisme.

Sorti d'un chimérique effort pour imiter l'art grec, le drame lyrique a été l'œuvre la plus originale peut-être de la civilisation moderne. Œuvre d'art extraordinaire qui s'efforce de rendre, non seulement l'apparence poétique de la vie, mais la vie elle-même, l'homme tout entier, l'arbre avec ses racines, le monde des passions et des sentiments obscurs, — non tels que la raison les retrouve et les classe, desséchés par l'analyse, — mais vivants, frémissants, au sein même de l'action.

Si dans l'histoire des origines qui sont l'objet de cette étude, les œuvres ne réalisent pas encore pleinement cet idéal, les germes apparaissent, la grande cathédrale sort de terre, et le plan est conçu dans la tête des premiers créateurs.

C'est à honorer leurs efforts que ce travail est consacré, — à la bonne terre italienne dont nous sommes sortis, à ce génie latin qui n'a jamais cessé d'éclairer le monde du reflet joyeux de la beauté.

*
* *

Nous étudierons ici la première période du drame lyrique en Europe, période de réflexions fécondes et de recherches laborieuses, qui commence vers le milieu du seizième siècle et aboutit

cent ans plus tard à la constitution définitive du théâtre d'opéra dans tous les pays.

Dans un premier chapitre, nous verrons la vie s'introduire peu à peu sous les formes glacées et purement architecturales de la musique du moyen âge; l'esprit populaire, depuis longtemps méconnu, y reprendra ses droits; le sentiment personnel s'épanouira de nouveau parmi les abstractions des vieux contrepointistes. Des esprits hardis comme Josquin, des âmes tragiques comme Palestrina, donneront conscience à la musique de son pouvoir expressif. Etonnée de ses richesses, elle en cherchera les limites; elle s'efforcera d'appliquer cette force qui lui est révélée, à la représentation de la nature et de l'âme. Les premiers novateurs, sans renoncer encore aux formes du passé, feront pénétrer l'esprit nouveau dans le *Madrigal* ancien, et des symphonies dramatiques à plusieurs voix, comme chez Vecchi de Modène, seront les premiers essais du théâtre lyrique. Une seconde génération de chercheurs, pour la plupart Florentins, s'attaque à la forme même, et étudiant longuement les rapports de la parole au chant, et de l'expression dramatique à la musique, crée le *style récitatif*, qui deviendra l'instrument de l'art nouveau. Le génie de Monteverde donne presque aussitôt aux tentatives de Peri et Caccini une consécration retentissante. La cause de l'opéra est grâce à lui gagnée; il se développe rapidement dans toutes les villes d'Italie; il prend part à toutes les fêtes de Florence et de Rome; les Barberini lui donnent dans leur palais un somptueux asile; les grands seigneurs rivalisent de faste dans la protection qu'ils lui accordent. Les noms de Gagliano, Francesca Caccini, Vitali, Mazzocchi, Stefano Landi, Michelangelo Rossi, Marazzoli, Loreto Vittori, illustrent ces efforts. Malheureusement, à rester enfermé dans cette société factice, l'opéra prend vite un caractère conventionnel; il s'étiole, et finirait par disparaître, si dans le même temps il ne trouvait de plus libres refuges et des formes plus spontanées, où se conservent et se développent des germes de vie populaire : c'est la comédie musicale de Florence (théâtre de la Pergola); c'est l'opéra historique de Venise, le drame patriotique de Lucques, le mélodrame napolitain, imprégnés de la forte senteur du terroir italien. Enfin, quelques génies, recueillis et concentrés, donnent à la pensée de la race son expression la plus profonde : le Romain Carissimi dans l'oratorio; Provenzale, de Naples, dans l'opéra.

Le drame lyrique s'étend en dehors de l'Italie. Les élèves de Gabrieli et de Monteverde le portent en Allemagne. Schütz s'y

essaie dès 1627. Les malheurs de la patrie ne sont pas favorables aux fêtes artistiques; mais en attendant les temps meilleurs, le génie dramatique de l'Allemagne se forme dans les admirables *symphonies sacrées* de Schütz. Quand la paix est revenue, les représentations musicales s'établissent à Munich et à Vienne, et se succèdent sans interruption avec un faste princier. Mais l'italianisme envahit les cours allemandes, et l'esprit national est débordé par les productions étrangères, corrompu par le goût napolitain. Le théâtre populaire de Hambourg amène un commencement de réaction, et Keiser donne à l'opéra droit de cité en Allemagne. Dans le même temps, la France instruite par les Italiens, après de longs tâtonnements, réalise, avec Lully, le théâtre lyrique qu'elle avait en vain tenté avec ses seules ressources, dès la fin du seizième siècle, sous l'impulsion de Baïf. Peut-être le génie du Florentin a-t-il contribué cependant à nous éloigner d'une forme plus nationale du théâtre de musique, et telle que, par exemple, Saint-Evremond l'avait conçue, et Molière esquissée. Enfin un reflet de l'opéra d'Italie pénètre jusqu'à Londres, où Purcell donne, à la fin du dix-septième siècle, les modèles presque uniques de l'opéra anglais.

Sous l'action de tant d'efforts et de travaux artistiques, l'opéra arrive vers 1680 à la perfection de la forme. Malheureusement, cette splendeur d'expression correspond en Italie au vide de la pensée. La décadence des mœurs, l'affaiblissement de la personnalité, coïncidant avec les progrès purement extérieurs réalisés dans la musique, semblent faire de l'époque d'Alessandro Scarlatti, à la fois un sommet et un terme pour l'art.

Il ne s'arrêtera point cependant. La vie italienne a une force de résistance qu'on ne saurait prévoir, et qui a raison des circonstances où l'on croit qu'elle va disparaître. Les germes populaires éclos au dix-septième siècle, se développeront au dix-huitième dans *l'opéra buffa*. D'ailleurs, l'impulsion est donnée. L'Allemagne et la France, formées par l'Italie, compléteront son œuvre, et lui renverront à leur tour la lumière qu'elles ont reçue d'elle, et qu'elle semble avoir perdue.

*
* *

On s'étonnera peut-être qu'ayant à étudier les origines de notre drame lyrique, nous ne les cherchions pas au delà du seizième siècle italien. Chacun sait que le moyen âge a possédé dans ses

mystères un théâtre musical, où le nôtre peut reconnaître une partie de ses traits (1). Ces mystères, à leur tour, sortent des drames liturgiques du onzième siècle, et ceux-ci des tropes de l'Eglise des neuvième et dixième siècles (2).

Enfin ce n'est pas en eux-mêmes que les premiers docteurs de l'Eglise avaient trouvé le secret de joindre le plaisir des sons à l'émotion de la parole, et de faire de la musique l'expression vi-

(1) A vrai dire, la partie musicale des Mystères semble avoir consisté en intermèdes, ou chœurs, sans rapport essentiel à l'action, plutôt qu'en déclamation chantée et en harmonies faisant corps avec le drame. Les renseignements sont d'ailleurs médiocres, et presque tous les historiens se bornent à copier, les uns après les autres, un passage du *Daniel Ludus* (25 décembre 1230, Beauvais), où le cortège de Darius chante au son des instruments (tambours et instruments à cordes) : « Ecce rex Darius; » ou bien une indication préliminaire du Mystère de l'*Incarnation* (1474, Rouen), suivant laquelle le chœur des anges, entrecoupé des réponses d'instruments derrière la scène (violon, trompette, orgue), chante non seulement à l'unisson, mais en parties, alternant avec des soli. La plupart des chœurs de ce dernier genre ne sont pas écrits ; leur place est seulement indiquée dans le texte. Des chœurs d'un rapport lointain avec le drame, chœurs de parade ou d'édification, comme dans Bach (dès la *Représentation d'Adam*, du XIIe siècle), des chansons, parfois comiques, souvent bouffonnes, entre deux scènes tragiques, des prologues, entr'actes, épisodes instrumentaux, telle semble avoir été la musique des Mystères. Ce n'est que par exception, et moins par essai de récitation notée, que de couleur locale, à ce qu'il semble, que l'on voit un personnage (un David, par exemple, Mystère de la *Nativité*) déclamer au son d'un instrument (harpe). — Voir : Coussemaker, *Les drames liturgiques*, in-4°, 1860. Lavoix fils, *Histoire de l'instrumentation*, in-8°, 1880. M. Sepet, *Les prophètes du Christ*, in-8°, 1878. Danjou, *Revue de musique religieuse*, t. IV, 1847. Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France*, 1880, I, 291 et suiv. F. Clément, *Liturgie, musique et drame du moyen âge* (*Annales archéologiques*, 1847 et suiv.).

Voir aussi, pour l'Allemagne, le dixième volume de la *Publikation aelterer, praktischer, und theoretischer Musikwerke, vorzugsweise des XV und XVI Jahr.*, par R. Eitner, 1881, Berlin. — On y trouvera une *Marienklage* du quatorzième siècle (mss. XVe s., de Berlin), dialogue en plain-chant entre Marie et Jean, et un *Geistlich Spiel* du seizième siècle, la *Chaste Suzanne* (1535, Zwickau. Paulus Rebhun), dont le premier et le deuxième actes sont terminés par un duo choral en style sacré.

Plus important pour la musique est le genre dont Adam de la Halle fut le plus célèbre représentant. *Le Jeu de Robin et de Marion* unit véritablement la musique à la poésie par des couplets et des dialogues chantés. Mais il est encore très loin du drame lyrique. Les airs n'y sont qu'un amusement poétique, une parure de l'action. Nous y reviendrons dans le chapitre de l'opéra français. On y peut voir le premier essai d'opéra-comique. Mais le drame lyrique a de tout autres origines.

(2) Léon Gautier, *Hist. de la poésie liturgique au moyen âge : Les tropes.* Paris, 1886.

vante qui transporte au cœur de la foule l'esprit de l'Evangile. Ils l'avaient hérité de l'antiquité grecque, et il n'est plus douteux que la tragédie d'Eschyle ou d'Euripide, et la comédie d'Aristophane, aient réalisé, voici vingt siècles, l'harmonieuse union des arts dans le théâtre, que Wagner voulut retrouver (1).

Mais dans l'histoire de la civilisation, les premiers inventeurs comptent souvent moins que ceux qui rétablirent la tradition intellectuelle et pratique, qui nous fit ce que nous sommes. Les idées se sont perdues dans le monde à plus d'une reprise; et combien de fois a-t-il fallu les inventer à nouveau pour que l'humanité en eût enfin conscience! En art, les derniers inventeurs sont plus importants que les premiers, bien que souvent moins grands. Les uns donnent à nos idées leurs lettres de noblesse; les autres, la forme définitive sous laquelle elles vivront, nourries de leur pensée et vraies filles de leur âme.

Il en est ainsi du drame musical moderne. Les éléments lyriques conservés de l'antiquité au moyen âge n'eussent jamais suffi à lui donner naissance; il fallait une cause nouvelle. Bien que l'histoire d'aujourd'hui, éprise des infiniment petits et des évolutions indéfinies, n'admette guère pour les idées les commencements soudains, le drame lyrique, perdu au quinzième siècle, naît véritablement à la fin du seizième. Il eut même grand peine à s'élever de nouveau dans la pensée moderne. Et si le souvenir confus de l'art antique ne lui fut pas d'un médiocre secours, ce n'est pourtant pas dans cet art, aux exemples inconnus, qu'il faut chercher ses origines; c'est dans le réveil de la personnalité, dans un effort de la raison, et l'observation de la nature, comme le dit le plus illustre des précurseurs de Lully, Monteverde (2). Il ne serait pas plus légitime d'étudier, à propos de leurs essais, les œuvres du moyen âge qu'ils ignoraient, ou de l'antiquité, à peine entrevue de nos jours, que de faire l'histoire de la peinture antique à propos de celle de la Renaissance.

(1) On sait que Wagner s'est souvent réclamé, pour ses réformes, de ces lointains souvenirs. Il semblerait même que le théâtre grec ait été plus près que le nôtre du véritable idéal du drame lyrique, si l'on admet les savantes études modernes, fondées sur la croyance à une musique inhérente à la poésie grecque, à une musique intérieure, liée aux vers par la métrique, qui serait déjà une musique à elle seule, et comme le squelette des rythmes musicaux dépouillés de leurs mélodies. — Gevaert, *Histoire et théorie de la musique grecque*, 2 vol. grand in-8°, 1875-81. A. Croiset, *La poésie de Pindare et les lois du lyrisme grec*, in-8°, 1880.

(2) *Melodia overo seconda pratica musicale*, 1634, Venise. Voir chap. IV.

Il est bon seulement de reconnaître qu'ici comme ailleurs la pensée moderne s'est souvent donné bien du mal pour retrouver des idées familières à l'antiquité. Au reste, ce n'est pas rabaisser l'esprit humain que de croire qu'il vive éternellement sur les mêmes idées; c'est la preuve qu'elles sont bonnes. On ne croit pas humilier ni Wagner, ni Gluck en disant qu'ils ont repris des théories clairement formulées plusieurs siècles avant eux. Ce serait un grave argument contre la vérité de leur art, qu'il ait fallu les attendre pour trouver ces pensées. Ils n'ont fait que les dire avec une force plus grande. C'est assez pour nous exciter à l'action. Il ne s'agit pas de penser des choses nouvelles; il s'agit d'être nouveau à les penser, d'apporter à sentir les vérités, qui sont le fonds commun des siècles, la sève d'une jeune nature qui ne les a pas encore vécues pour son compte et jouit passionnément de les éprouver en soi pour la première fois. C'est quelque chose d'ajouter la nuance de son regard, les couleurs de son âme à la vision multiple de l'unique Beauté. Ainsi l'œuvre d'art des siècles chaque jour s'enrichit.

Cette étude du passé nous protège aussi bien contre l'orgueil que contre le découragement. La décadence éprise d'elle-même et l'énervement blasé d'une élite se plaît à croire que, notre art ayant atteint son faîte, rien ne reste à dire après nous.

On peut consoler ces découragés en leur rappelant que pour la musique même, principal objet de leurs soucis, ils ont eu des ancêtres dès le quinzième siècle, — dès l'antiquité grecque (1). Il a toujours semblé que la musique était arrivée à sa perfection et qu'il n'y fallait plus toucher. Comme il n'a jamais non plus

(1) Platon trouve déjà que la musique de son temps est corrompue (*Lois*, III, 700). Aristoxène de Tarente fait commencer la décadence de la musique à Sophocle. Platon, d'un goût plus pur, n'admet guère que les mélodies d'Olympe (VIIe s).

Giovanni Spataro, qui vivait à Bologne à la fin du quinzième siècle, s'indignait contre cette prétention de l'élite, que l'art (la musique) avait atteint sa perfection; il affirmait avec énergie le droit des novateurs à pousser toujours plus avant, sans se laisser lier par les règles du passé :

« Che essendo la musica arte liberale l'è da credere che li soi termini sono senza fine, e che quello che oggidi sanno li musici e compositori è la superficie di quello che se pò sapere. » (Mss. Vat., N. 5318; copie 1774. Bologne.)

« Che se in musica non era licito fare, se non quello che se trovava facta, che il sequitaria che l'arte musica sarià finita et consumata. » (Id., p. 429.)

Il est remarquable que beaucoup de ses préceptes sont conformes à ceux de Monteverde, de Gluck, de Mozart et de Wagner.

manqué de génies pour la faire avancer, il faut nous rassurer : le champ de l'art est vaste, il ne l'a pas rempli.

*
* *

A ces encouragements pour l'action l'histoire de la musique joint peut-être des secours inattendus pour l'intelligence du passé; elle apporte à l'histoire générale des ressources nouvelles. De tout temps on a senti les liens qui unissent l'art d'une nation au reste de sa vie et les lumières qu'une œuvre jette sur le caractère d'une époque. Aucun art ne peut rendre plus de services de cette sorte que la musique. — L'œuvre du peintre nous apprend la façon dont les siècles passés voyaient les objets extérieurs et les déformations que leurs yeux et leur esprit imprimaient à la nature. Mais la nature immuable est toujours le modèle qu'ils s'efforcent de rendre. La musique, au contraire, a pour matière l'essence même du cœur et sa diversité infinie (1). Plus intime que la poésie, dont la langue, empruntée aux rapports journaliers, est marquée d'images extérieures, d'expériences pratiques, d'étiquettes d'objets, sous l'empreinte desquelles se dessèche à demi l'émotion primitive enfermée dans le mot, la musique est l'expression immédiate et profonde du sentiment; elle sourd avec lui de sa fraîcheur native avant qu'il ne se soit flétri au contact de l'action; elle est le monologue poétique de l'âme en sa retraite de mousse où nul bruit ne vient troubler le murmure de son petit ruisseau; — si naturelle et spontanée que sa langue mystérieuse ne semble pas distincte de l'objet qu'elle représente, et que, chez les génies, l'expression est le reflet exact du sentiment, sans que l'artiste ait souvent conscience de ce dernier. Cette inconscience même est une garantie de sa sincérité. Quelques pages d'un grand musicien apprennent plus sur son âme que ses biographies ou ses lettres. La phrase mélodique, modelée sur l'émotion vivante, avant que la raison ait pu la déformer, est comme la chair immatérielle de son cœur. Les harmonies qui viennent vêtir le thème de leurs caresses subtiles nous instruisent sur les sens de l'artiste. On retrouve dans le rythme, si je puis dire, la largeur de sa poitrine, sa respiration morale. Et le développement des phrases, la marche du morceau parlent éloquemment de son intelligence, du mécanisme de ses idées, de l'ordre et de la raison

(1) « L'organe du cœur, » dit Wagner, « est le son; la musique est son langage artistique; elle est l'amour qui s'épanche et déborde du cœur. »

qui règnent dans son cerveau. — Nul doute qu'à des âmes rebelles aux impressions musicales une telle analyse n'offre un aspect chimérique dont il est facile de se railler. Elle exige d'ailleurs une finesse de cœur, une prudence d'imagination, faute de quoi on s'expose à de ridicules erreurs, à moins d'être doué de la divination violente avec laquelle un Wagner lit dans l'âme d'un Beethoven (1). Mais la difficulté d'un art n'est pas un argument contre lui, et bien que la parole soit infiniment plus claire que la musique, la critique littéraire s'est quelquefois trompée; cependant ses erreurs n'ont jamais empêché les hommes de prétendre lire dans les ouvrages ni même dans le cœur d'autrui.

Cette absolue naïveté des grandes œuvres musicales, cette profondeur d'origine, les pourront rendre utiles à la connaissance intime de l'histoire, des mouvements secrets de la pensée humaine. Ce n'est pas ici le lieu de rechercher dans quelle mesure les génies représentent vraiment leur époque et leur race. Mais nous ne pouvons admettre l'idée, trop souvent exprimée, que la vie extérieure d'un peuple est en rapport étroit avec sa valeur morale, et que les résultats de son action, ses victoires et ses défaites sont l'histoire exacte de son âme. Cette superstition de la force matérielle ne nous semble pas seulement féroce ; elle est injuste et fausse, et nous aurons occasion de le montrer à propos de l'Italie et de l'Allemagne au dix-septième siècle. Et qui donc jugerait de la grandeur de Florence par son anarchie politique, et de l'Italie par la lâcheté de ses armes dans les guerres des quinzième et seizième siècles! Chez un peuple comme les Grecs, où le corps et l'esprit sont harmonieusement unis et vivent de la même vie, on peut à la rigueur tirer des variations politiques, des conséquences intéressant le génie tout entier. Il n'en va pas de même ailleurs, et surtout dans le Nord, où chez les nations, comme chez les individus, la grandeur du génie se réfugie souvent dans la pauvreté du corps. Pour juger de ces peuples, la marche des armées de Turenne et de Condé, ou la diplomatie de M. de Lionne ne suffisent pas, et la vue attentive d'un malheureux artiste réfugié dans sa pensée, enfermé dans son cœur, ignoré, résigné, en apprend souvent plus sur les réserves de vie et les puissances cachées qui dorment dans la nation, attendant l'heure d'agir.

(1) R. Wagner, *Beethoven*. Leipzig, 1870.

LES ORIGINES

DU

THÉATRE LYRIQUE MODERNE

CHAPITRE PREMIER.

DE L'UNION DE LA MUSIQUE ET DU DRAME.

Ce qu'il faut penser du mouvement de réaction, qui s'annonce dans la musique contemporaine, contre le genre de l'opéra. — Opinion de la littérature du dix-septième siècle sur la musique dramatique. Examen de ces critiques.

De la prétendue immoralité de l'opéra. — Elle ne tient pas au genre, mais à l'esprit qui l'emploie. — Comment les reproches de Boileau ne peuvent s'appliquer aux grands maîtres de l'opéra.

Quel rôle convient-il de donner à la musique, dans le drame? — La déclamation chantée. — L'expression musicale des sentiments. — La description des faits extérieurs.

De l'union de la musique et de la poésie. — Est-elle possible? Les deux arts n'ont-ils pas des lois différentes? — On ne peut juger suivant les mêmes principes l'opéra en Italie, en France et en Allemagne. — Il n'est qu'en Italie un genre vraiment spontané, homogène et parfait. — Comment l'âme italienne s'y reflète naturellement.

L'opéra « est l'ébauche d'un grand spectacle. » — Quel est ce grand spectacle. — Rêve de Wagner.

Personne n'a songé, je pense, si ce n'est par boutade, à contester les droits et le pouvoir de la musique. On peut s'en plaindre, mais non les nier. Ils sont ceux de la rêverie humaine. On discute davantage l'union de la musique et du drame. La question est loin d'être vidée. Il semble même que de nos jours

MTP

elle se réveille avec une nouvelle ardeur. Dans l'éclat du triomphe où le génie de Wagner a porté le drame musical, la critique insoumise, fatiguée des attaques vaines contre l'artiste, dirige plus loin ses coups et sape par sa base l'art même qu'il représente. On se tromperait sans doute, si l'on y voyait l'indice d'une réaction prochaine contre le genre de l'opéra. De tout temps en France, l'opinion des gens de lettres a été, pour la plupart, franchement hostile au théâtre de musique. De tout temps aussi, celui-ci a eu pour lui la faveur du public, la mode si l'on veut, mais une mode constamment renouvelée, et qui ne s'est pas démentie un instant depuis deux siècles. Les amateurs peuvent donc se rassurer. L'opéra n'est pas encore près de disparaître.

On ne saurait pourtant négliger l'opinion d'une littérature telle que celle de Louis XIV. Il y a toujours à apprendre en elle, et ses erreurs mêmes sont instructives ; elles renferment toujours une grande part de vérité. Assurément, il ne faut pas oublier la tentation naturelle à tout esprit libre, de rester à l'écart des engouements de la mode et de prendre le contrepied des enthousiasmes de la foule. Il faut y voir aussi l'étonnement et le mépris de penseurs volontaires, dont le travail constant a été de n'admettre dans leur cerveau et dans leur art que des idées claires, des sentiments précis en leur subtilité, d'un exact contour, d'un mécanisme raisonné. Ils se sentent perdus dans cet art d'idées obscures et de sentiments impalpables qui s'évanouissent au jour des mots. Aussi le traitent-ils de sensualité vide (1), sans songer que ces sonorités qui caressent l'oreille sont le moyen et non le but ; et ils voient le hasard du plaisir où règne la raison la plus rigoureuse et l'exacte analyse des sentiments. Mais en dehors de ces antipathies naturelles, ils ont assez bien vu les lois des genres que l'on voulait unir dans le drame lyrique, et leurs contradictions, ou les dangers de leur assemblage.

Je passerai rapidement sur le chef d'immoralité que les lettrés les plus soucieux comme les moins occupés de la morale reprochent à l'opéra. C'est le grand procès, non pas de l'opéra, mais de l'art tout entier. L'art, et surtout le théâtre, par la surexcitation qu'il apporte à la passivité humaine, peut être un agent aussi puissant du mal que du bien. L'opéra, par sa complète prise de possession, est le plus redoutable des spectacles. De son origine

(1) *La Poésie :* Quoi ! par de vains accords et des sons impuissants,
Vous croyez exprimer tout ce que je sais dire ?
Etc.
(Boileau, *Prologue d'opéra.*)

princière, il a d'ailleurs longtemps gardé, surtout en France et en Italie, ce caractère sensuel et naturellement immoral de tout luxe inutile. Dans les pays où il repose sur des nécessités plus profondes du cœur, en Allemagne où la musique naît de la poésie populaire, l'opéra a su prendre et maintenir des caractères tout différents de grandeur d'âme et de santé morale. La colère de Boileau (1) tomberait devant *Fidelio* de Beethoven, *Freyschütz* de Weber ou le théâtre de Gluck. Il n'y a là rien qui ne s'adresse au plus noble de l'âme, à sa pitié, à son courage, à l'amour dans ce qu'il a de plus épuré et de plus héroïque. On ne saurait donc faire porter au drame lyrique le blâme encouru par la plupart de ses maîtres. Ce sont de terribles puissances qu'ils ont entre les mains; en elles-mêmes elles ne sont ni bonnes, ni mauvaises; à vrai dire, elles sont bonnes toujours, puisque ce sont des forces pour l'action, mauvaises seulement par l'usage qu'on en fait.

J'ajouterai que le drame musical, à certains égards plus factice, moins véritablement humain que la musique pure, a moins de dangers qu'elle. Dans le plus violent de ses romans, Tolstoy a montré quels ravages pouvaient faire dans les âmes médiocres les sublimes passions du plus noble des musiciens (2). Ces forces obscures et ignorées, ce déchaînement de fureurs, où le

(1) Il est curieux de voir attribuer par Boileau, à la musique de Lully, qui nous paraît si sage, si calme, si bien ordonnée, une puissance démoralisatrice analogue à celle que nous prêtons à notre art contemporain.

Par toi-même bientôt conduite à l'opéra,
De quel air penses-tu que ta sainte verra
D'un spectacle enchanteur la pompe harmonieuse,
Ces danses, ces héros à voix luxurieuse;
Entendra ces discours sur l'amour seul roulants,
Ces doucereux Renauds, ces insensés Rolands,
Saura d'eux qu'à l'Amour, comme au seul dieu suprême
On doit immoler tout, jusqu'à la vertu même;
Qu'on ne saurait trop tôt se laisser enflammer;
Qu'on n'a reçu du ciel un cœur que pour aimer;
Et tous ces lieux communs de morale lubrique,
Que Lulli réchauffa des sons de sa musique!
Mais de quels mouvements, dans son cœur excités,
Sentira-t-elle alors tous ses sens agités!
Je ne te réponds pas qu'au retour, moins timide,
Digne écolière enfin d'Angélique et d'Armide,
Elle n'aille à l'instant, pleine de ces doux sons,
Avec quelque Médor pratiquer ces leçons.

(*Satire des femmes.*)

(2) *La Sonate à Kreuzer.* — La question a une portée plus haute encore. Toute pensée sublime qui tombe dans un cœur trop faible pour la recevoir en paix, risque de l'affoler et de le pervertir, en brisant l'équilibre de sa nature.

génie se délivre de ses souffrances, jetteront le trouble dont il s'est soulagé, son désordre maladif, dans les cœurs effarés, mal faits pour le comprendre. Elles ne feront de bien qu'aux âmes de sa taille, qui reconnaîtront en elles les angoisses dont elles souffrent, et dont elles ne pouvaient se délivrer (1). Mais ceux qui ignoraient ces nobles douleurs en reçoivent l'atteinte sans savoir d'où elle vient, et trop faibles pour l'avoir jamais pu concevoir d'eux-mêmes, ils en restent accablés comme par un mauvais rêve. Le théâtre rend le très grand service d'objectiver ces souffrances, de les arracher du cœur de l'artiste, et de n'en présenter au peuple que le reflet brûlant encore, mais lointain. Il endigue les passions dans un cadre précis ; leurs fureurs se dévorent dans les personnages mêmes en dehors de nos âmes. Nul doute qu'un Tristan ne puisse avoir encore de terribles effets, destructifs et dissolvants sur la masse du public ; mais on ose à peine penser à ce qu'il serait sans l'action extérieure, réduit à la seule symphonie ; c'est pourtant de ce souffle de vertige et de mort que notre génération se nourrit aux concerts depuis dix ans. Une pareille épreuve est bien faite pour rassurer sur les dangers de la musique.

*
* *

Dans le drame lyrique, trois liens rattachent la musique à l'action : la déclamation chantée, l'expression des sentiments, la description des faits extérieurs.

La déclamation repose sur la musique naturelle de la parole, les inflexions de la voix, ses modulations instinctives. Les artistes florentins du commencement du dix-septième siècle cherchèrent à en dégager les lois, du brouillard un peu gris de la mélopée parlée, trop rapide et trop intellectuelle, à donner tout son développement à l'élément sensible contenu dans le mot, à transformer en art la mécanique du langage. Dans cette déclamation, les éléments de la phrase acquièrent une bien plus grande valeur que dans le langage ordinaire, une individualité propre, distincte de

(1) Parfois un vers, complice intime, vient rouvrir
Quelque plaie où le feu désire qu'on l'attise ;
Parfois un mot, le nom de ce qui fait souffrir,
Tombe comme une larme à la place précise,
Où le cœur méconnu l'attendait pour guérir.
. . . . . .
(Sully-Prudhomme, *Vaines tendresses.*)

l'ensemble ; l'expression se concentre et se simplifie, et devient par excellence la langue de l'action dramatique.

Nous avons dit que l'expression de l'âme était l'essence de la musique. La note sonore s'adresse au plus délicat et au plus passionné de nos sens artistiques, l'ouïe, sans cesse intéressée à notre vie morale, et qui seule nous met en rapport avec l'être intime, le monde intérieur, de ceux qui nous entourent. Elle éveille en nous un infini d'échos, et le musicien qui crée n'a qu'à laisser vibrer ses souvenirs et ses passions ; tout ce qu'il sent devient musique. Son âme est la boîte de Psyché, où les voix du passé et les cris intérieurs, les accents concentrés, flottent en harmonies prêtes à s'échapper. Quand il est grand artiste, il peut sans les troubler, prendre connaissance de leurs forces et en user à son gré. Chacune est inconsciente, et chacune pourtant est la voix d'un sentiment distinct. C'est une psychologie, dont le cœur a la clef.

La description des faits extérieurs offre moins de ressources et bien plus de dangers. Malgré les sonorités et les rythmes épars dans la nature, et qu'un musicien peut retrouver dans le flot cadencé, dans l'orage qui gronde, dans la forêt agitée, dans le chant des oiseaux, il sera toujours impossible d'en faire un tableau exact. Certes, il y a une musique dans une belle journée d'été lorsque, au grand soleil, couché dans une prairie, les yeux fermés, on s'abandonne au murmure des choses, au silence vibrant des êtres invisibles ; le spectacle intérieur n'est pas moins pénétrant que le charme divin des couleurs et des formes ; mais il est intérieur. Ce n'est pas ces cris d'insectes, ce bourdonnement de la terre, ce frôlement du vent, qui nous pénètrent si tendrement ; c'est tout notre être à la fois qui se sent pris avec passion par tout l'être des choses, et l'artiste qui voudrait rendre la nature bien-aimée, devrait, comme Beethoven au bord du ruisseau, et Wagner dans la forêt, la chercher dans l'extase profonde, dans l'obscurité frémissante de notre âme qui rêve. Le musicien doit toujours transposer en émotions les actions et les faits qui s'adressent aux autres sens. Il ne doit pas disputer à la vue les couleurs et le mouvement plastique ; il doit les guetter à l'entrée du cœur, au seuil du sanctuaire mystérieux, où tout se transforme en « âme. » Les musiciens qui font de la peinture (ils sont nombreux par malheur) prennent la lettre pour l'esprit et le matériel des sons pour leur âme cachée.

Les adversaires de l'opéra ont attaqué la musique dans ces trois moyens d'expression. Malgré sa puérilité, le dernier a trouvé le

plus d'indulgence auprès des lettrés; il a amusé leur curiosité spirituelle par sa virtuosité ingénieuse; il n'était point redoutable d'ailleurs, et leur sembla sans doute un amusement mondain sans conséquence, dont il est mieux de rire. — Ils ont été plus rebelles aux deux autres. Bien qu'ils aient senti la puissance expressive de la déclamation, ils ne lui ont pas ménagé les critiques; le bon sens ordinaire se révoltait d'être ému par un art où l'on parlait en chantant. De leur côté, les musiciens ayant souvent le tort d'appliquer les procédés d'une déclamation étrangère à l'opéra de leur pays (1), ont fourni trop aisément prise aux reproches souvent répétés d'inexactitude et d'inintelligence dramatique. Nous y reviendrons au chapitre de l'opéra français qui, plus que tous les autres, a regardé la déclamation comme l'élément le plus important de l'art lyrique. — Les lettrés n'ont pas moins combattu la prétention de la musique à peindre le cœur humain; ils l'ont fait avec une aigreur non cachée et une ironie malveillante, blessés de cette intrusion sur leur propre domaine. Boileau prétend que « les passions ne peuvent être peintes en musique dans toute l'étendue qu'elles demandent; » il ajoute « que d'ailleurs elle ne saurait souvent (2) mettre en chant les expressions vraiment sublimes et courageuses (3). » Ce jugement ne vaut tout au plus

(1) C'est le reproche d'Addison aux Anglais (*Spectateur*, 23e discours), de Wagner aux Allemands (*Bayreuther-Blätter*, 1875).

« La récitation musicale, » dit Addison, « doit être aussi différente dans chaque langue que l'accent naturel. » — La cadence que les Italiens observent dans le récitatif, « n'est que l'accent de leur langue rendu plus musical et plus sonore. » — Il arrive que « les marques d'interrogation, ou d'admiration, dans la musique italienne, ont quelque rapport avec les tons naturels d'une voix anglaise quand nous sommes en colère... J'ai vu les auditeurs s'y tromper et croire à une querelle quand c'était un bonjour... Un musicien doit donc s'accommoder au génie de sa nation et prendre garde que la délicatesse de l'oreille ou le goût de l'harmonie s'est formé sur les sons naturels au pays... Un musicien anglais peut chercher à copier de la récitation italienne l'agréable douceur et les chutes mourantes, comme dit Shakespeare, sans oublier qu'il doit s'accommoder à un auditoire anglais. » (Addison, 23e discours.)

(2) Le mot « souvent » est un peu équivoque; j'imagine que sans nier la possibilité pour la musique de rendre ces sentiments, il croit que ses moyens sont assez limités et qu'elle ne saurait s'y attarder sans fatigue et ennui.

(3) *Musique :* Aux doux transports qu'Apollon vous inspire
Je crois pouvoir mêler la douceur de mes chants.
Poesie : Oui, vous pouvez, au bord d'une fontaine,
Avec moi soupirer une amoureuse peine,
Faire gémir Thyrsis, faire plaindre Clymène.

que pour l'art de son temps. Qui ne sent aujourd'hui le pouvoir illimité de la musique à peindre les passions? Au dix-septième siècle, sa langue n'avait point toutes les souplesses de la nôtre; elle était de cœur timide; et, à peine échappée de l'église et des salons, elle n'avait pas encore pris conscience de sa force. Monteverde nous dira son profond étonnement, en voyant qu'il y a des contrées de l'âme que la musique n'a jamais explorées; elle se plaît à la douleur et à la tendresse, aux sentiments tristes et tempérés, et ne s'est jamais aventurée dans l'action. Monteverde travaillera victorieusement à lui montrer son pouvoir, et elle commençait à peine à en avoir idée à l'époque de Boileau; mais qu'eût dit ce dernier, s'il avait pu entendre un art comme celui de Beethoven, tout rempli d'un sentiment héroïque, et où il n'y a presque point place pour l'amour? Par un revirement singulier, c'est à la musique seule que revient aujourd'hui le droit de « faire parler les héros et les dieux. »

*
* *

Les véritables critiques, durables et profondes, ne s'attaquent pas tant aux divers éléments de l'opéra, qu'à leur assemblage, à cette forme de drame, où tant de langues diverses, peut-être tant de pensées contraires, cherchent à s'unir.

« L'opéra, » dit Saint-Evremond (1), « est un travail bizarre de poésie et de musique, où le poète et le musicien, également gênés l'un par l'autre, se donnent bien de la peine à faire un méchant ouvrage. »

La dualité des personnes n'est ici que d'un faible argument. Le génie viril et complet trouvera toujours en lui la force d'être son poète et son musicien tout ensemble (2); et pour les talents plus féminins et proprement musicaux, il leur suffit de l'amour, de l'abandon de soi aux passions qui les prennent, de cette sympathie vibrante qui est le propre du lyrique, pour recréer les

Mais quand je fais parler les héros et les dieux,
Vos chants audacieux
Ne me sauraient prêter qu'une cadence vaine.
(*Prologue d'opéra.*)

(1) Lettre au duc de Buckingham.

(2) Que l'on n'objecte pas trop la difficulté de réunir en soi les qualités du poète et celles du musicien. Elles ne sont peut-être pas d'un ordre aussi différent que celles du poète et de l'auteur dramatique, que nous sommes habitués à voir constamment associés.

êtres que d'autres imaginent, et pour les animer du souffle de leur cœur (1).

La critique de Saint-Evremond n'en subsiste pas moins : car si la dualité des personnes peut être supprimée, elle reste dans l'esprit de l'artiste unique qui écrit l'œuvre. La poésie a ses lois; la musique en a d'autres. Comment les concilier? La poésie, surtout la poésie dramatique, tend à l'action. La musique aime à s'attarder aux émotions; elle s'y laisse lauguissamment flotter, oublieuse du but, toute à sa rêverie. Elle s'endort comme Siegfried aux murmures des bois, ou, comme les filles du Rhin, berce sa nonchalance au courant cristallin des vagues voluptueuses. Quand l'action l'emporte dans la crise dramatique, elle s'éternise aux cris d'amour et de douleur; elle oublie l'action et la vie réelle, comme Tristan; elle les nie passionnément. Qu'y a-t-il là pour Bacchus, comme disaient les vieux Grecs? Quel rapport entre cet art et le théâtre tel que nous le concevons?

Faisons remarquer d'abord que des exemples aussi particuliers que ceux que nous venons de citer, ne nous permettent pas de conclure pour l'art en général. Si la musique dramatique de l'Allemagne ne répond pas à notre esthétique du théâtre, c'est que peut-être son théâtre même, tout entier, est en désaccord avec elle. Il est bon de se souvenir des leçons d'Addison, et de son scepticisme intelligent (2). Prenons garde aux lois absolues. La

(1) Ce souci de l'opéra français, où il s'est consumé depuis des siècles, d'écrire des vers pour les chants et des chants pour les vers, cette constante préoccupation pour les deux collaborateurs de s'accommoder l'un à l'autre, qui gêne tout à la fois la poésie et la musique, n'embarrasse guère les génies.

« Si vous saviez, » s'écrie Wagner, « comme vous feriez mieux, ô librettistes, de ne pas vous mettre la cervelle à l'envers pour le compositeur, mais simplement de prendre la peine d'écrire, scène par scène, un bon drame, sain et passionné! Alors vous rendriez possible au musicien de faire une musique dramatique; mais avec ce que vous lui donnez, cela est en vérité bien difficile. » (*Œuvres complètes*, I, 307.)

(2) « La délicatesse de l'oreille ou le goût de l'harmonie s'est formé sur les sons dont chaque pays abonde; la musique est quelque chose de relatif, et ce qui est harmonieux pour une oreille peut devenir une dissonance pour une autre... »

« ... La musique française est devenue parfaite en son genre, et lorsque vous dites qu'elle n'est pas si bonne que l'italienne, cela ne signifie pas autre chose, si ce n'est qu'elle ne vous plaît pas autant. » (*Spectateur*, 23e discours.)

Il va sans dire qu'il y a pourtant dans ce scepticisme un peu de paradoxe ou de légèreté.

question des rapports de la musique et du drame se transforme curieusement, suivant qu'elle se pose en Italie, en Allemagne ou en France.

Le génie allemand se plaît au rêve. Il voit malaisément les êtres tels qu'ils sont, avec leur forme, leur langage, leurs manières individuelles; ils lui sont un prétexte à des idées abstraites, à des expansions sentimentales, à des réflexions métaphysiques. Son théâtre n'a pas attendu Wagner pour se livrer aux rêveries dramatiques; la musique n'a fait que lui prêter un magique instrument. Ainsi furent écrites de sublimes symphonies dramatiques qui donnent aux Allemands l'illusion du théâtre. Ne chicanons pas trop sur les mots; leur art est admirable; disons seulement qu'il n'a qu'un rapport éloigné avec ce que nous et nos traditions latines entendons par théâtre. Le monde intime, dépouillé de l'action, épuré du réalisme extérieur, est si bien pour les artistes allemands le monde unique et seul vivant, qu'ils voient dans la musique la source même du drame (1). — Elle l'est, si l'on veut, à la façon dont les nuages sont la source des fleuves et de la mer. C'est la passion diffuse, la nébuleuse du cœur d'où l'action doit jaillir; elle n'en sort point nécessairement; pour qu'elle prenne une forme, il faut des qualités tout autres, pratiques et précises. Elles ont le plus souvent manqué aux Allemands. Aussi leur drame lyrique n'est-il pas, à proprement parler, l'opéra, c'est-à-dire l'harmonieuse union de la poésie et de la musique. L'équilibre est rompu au profit de la rêverie.

Il l'est dans l'art français au profit de l'action. Boileau écrit « qu'on ne peut jamais faire un bon opéra, parce que la musique ne saurait narrer (2). » — Il oublie que le récit ou la narration

(1) Nietsche a montré la naissance de la tragédie grecque, sortant du souffle musical de Dionysos.

Wagner nomme la musique *der Mutterschooss des Drama's*. (IX, 362.) Ailleurs : « Lorsque je composai mon *Tristan*, je me plongeai avec une entière confiance dans les profondeurs de l'âme, et de ce centre intime du monde je vis s'épanouir sa forme extérieure. Un coup d'œil sur l'étendue de ce poème vous montre aussitôt que le détail infini auquel le poète, en traitant un sujet historique, est astreint pour expliquer l'enchaînement extérieur de l'action aux dépens du développement clair des motifs intérieurs, ce détail, dis-je, j'osai le réserver exclusivement aux derniers. La vie et la mort, l'importance et l'existence du monde extérieur, tout ici dépend uniquement des mouvements intérieurs de l'âme. L'action qui vient à s'accomplir dépend d'une seule cause, de l'âme qui la provoque, et cette action éclate au jour telle que l'âme s'en est formé l'image dans ses rêves. » (*Lettre-préface à l'édit. française des Quatre poèmes d'opéra*. Paris, 1861.)

(2) Fragment d'un *prologue d'opéra*.

n'est une caractéristique que de la tragédie du dix-septième siècle, et que le théâtre peut se concevoir sans elle (1). Il suffit d'un caractère ou d'un sentiment passionné, qui tende vers un objet, le plus souvent intérieur (décision de volonté, crise du cœur). Que le héros raconte le passé ou agisse pour son compte, c'est à son émotion présente que la musique doit s'attacher. Notre cœur vibre toujours, même quand nous raisonnons froidement et que nous causons avec ennui. La musique représente le cœur au théâtre. Elle ne doit jamais le laisser éteindre, soit qu'il s'abandonne à de vagues pensées, soit qu'un travail intérieur le mine et le consume. — Malheureusement, les musiciens français l'ont souvent oublié, et ils donnent raison à la critique de Boileau, en s'appliquant trop exclusivement à décrire les actions et les faits extérieurs. — Il faut ajouter que, malgré les curiosités psychologiques dont se tourmente notre élite littéraire d'une façon un peu apprise, notre théâtre s'intéresse décidément plus à l'action qu'aux sentiments, et presque au but de l'action plus qu'à l'action même. Dans tous les mouvements de passion et les revirements de pensée, qui font flotter la pièce du commencement du second à la fin du quatrième acte, notre public français est toujours préoccupé de savoir à quelle conclusion, à laquelle des deux conclusions (rarement sont-elles plus nombreuses), nous mène le personnage, ou l'auteur de la pièce. Il ne s'abandonne pas assez naïvement aux fluctuations du drame ; dans tous les sentiments il considère surtout le côté pratique et actif, ce qui tend à l'action. La pure langue de l'âme, l'émotion désintéressée, la musique, le distrairait trop profondément de son objet. Il la relègue volontiers dans l'entr'acte à titre de repos ou d'amusement, ou dans les pièces pompeuses ou plaisantes, au fond indifférentes, comme le grand opéra et l'opéra comique (2).

(1) L'exposition narrative en particulier de la tragédie classique est évidemment peu propre à l'opéra, qui veut entrer immédiatement dans l'action sans avoir recours à la mémoire, à la raison et à toutes les facultés intellectuelles. Mais celle-là même ne lui est pas impossible, si le musicien veut l'éclairer par l'émotion intérieure, et non par le détail, en quelque sorte historique, qui n'appartient qu'à la parole raisonnée. Est-il utile de rappeler le puissant usage que Wagner a fait du récit dans la *Tétralogie* et dans *Parsifal*, au moyen du rappel des motifs musicaux, qui jettent comme une lumière mystérieuse et prophétique dans l'obscure suite des faits !

(2) « On va voir une tragédie pour être touché; on se rend à l'Opéra par désœuvrement et pour digérer. » (Voltaire à Chabanon, 12 février 1768.)

« Entendre toujours chanter, est une chose bien ennuyeuse, » dit Guillaut dans la comédie de Saint-Evremond (*Les Opera*).

Ce n'est qu'en Italie que nous voyons ce divin mariage de la poésie et de la musique s'accomplir harmonieusement. La sensibilité y est assez vive et souple pour que les mots ne tombent pas en elle comme des abstractions mortes, mais éveillent des sonorités d'émotions toujours prêtes. La jeunesse de sensation, le dilettantisme qui s'abandonne à la passion sans la discuter, au plaisir sans le contrôler, favorise la floraison de ces musiques intérieures toujours prêtes à jaillir au contact de la vie. Nous tâcherons de montrer dans la suite de ce travail, que l'opéra est, sauf exceptions, un genre exclusivement italien, le genre d'un peuple à la fois très vivant et très artiste, qui transfigure la réalité et ne la voit que dorée des reflets de sa lumière.

Ce n'est que là, en vérité, qu'on peut juger de ce qu'est l'opéra, — sur le sol italien, — dans des cœurs italiens. — Dès l'entrée dans ces salles lumineuses et dorées, éclatantes de faste lourd (un vieux théâtre des Bourbons de Naples), on les sent frémissants, excités, impatients de jouissances et de rêves. Les premiers accords les plongent dans une langueur voluptueuse, où passent, comme de grandes ondes à travers tout le peuple, des frissons de plaisir. Les yeux se croisent, les bouches se sourient; ils ne sont plus à eux tous qu'un seul être. Le rideau se lève; la féerie du décor achève d'entraîner leur imagination complaisante dans un monde enchanté de contes héroïques et de pastorales amoureuses. Le personnage paraît et le mirage s'achève. L'émotion vague se précise et prend corps; ces âmes qui ne demandaient qu'à se donner, se livrent tout entières à la voix poétique qui chante pour elles et qui semble jaillir de leur propre fond. Mystérieuse suggestion de la musique : ces plaintes, ces espoirs, cet amour modulés deviennent leurs; l'ivresse de ces essors lyriques, c'est en eux qu'ils en sentent la source. Vous leur diriez en vain que c'est une illusion, que ce n'est pas la vie. Là enfin ils vivent selon leur cœur. Toute la jeunesse poétique de leur être, refoulée, endormie par les soucis journaliers, renaît et s'épanouit; ils écoutent avec extase leur véritable langue, celle du sentiment libre, dégagé des entraves de la raison. — La pièce se déroule sans heurts et sans fatigue, l'action dans les yeux, la passion dans le cœur. La parole et le geste épargnent à l'esprit la peine de chercher ce que la musique veut dire. Le personnage se voit d'un coup d'œil, tout entier, dans sa crise dramatique; récits et psychologie sont inutiles; dix mesures de musique, le mot d'amour, ou de haine, ou de gloire nous disent tout ce que nous avons besoin de savoir.

La Fontaine prétend que le plaisir d'un sens nuit aux autres plaisirs :

« Si les yeux sont charmés, l'oreille n'entend guères. »

Ce ne sont pas ses sens qui parlent ici, c'est son besoin raisonneur. Le Français, en général, ne saurait se résigner à voir, sans savoir avec précision ce qu'il voit. Quand il est à l'opéra, son esprit souffre d'ordinaire de ne pouvoir lui tenir un compte exact de tout ce qu'il éprouve. Et cette inquiétude devient un obstacle au plaisir; ce besoin de comprendre va contre la compréhension même des choses. La raison raisonnante n'a que faire à l'opéra; nous sommes au pays du sentiment. S'il vous convient, vous discuterez de la valeur de l'œuvre, quand vous retrouverez, refroidie et pâlie, la partition muette dans le silence du cabinet. Mais durant ces heures de spectacle, abandonnez-vous tout entier (1). Tout conspire à vous charmer; laissez-vous faire. Que pour quelques instants, la raison abdique sa suprématie; assez souvent elle seule règne. Ici, c'est à vos yeux, à vos oreilles, à votre cœur, à tout ce qu'il y a d'inconscient, de juvénil et de mystérieux en vous que l'on s'adresse (2); livrez-les sans arrière-pensée. Le meilleur opéra n'est pas le plus raisonnable. Que la raison est incomplète pour comprendre *Parsifal*, ou *don Juan!*

C'est pour en avoir l'instinct que les femmes et le peuple sont presque toujours meilleurs juges au théâtre de musique, que les critiques attitrés de l'élite intellectuelle. Leur naïveté les rapproche plus des sources de l'art (3) que la finesse de ceux qui font profession de le juger.

Il faut l'avouer : notre éloge de l'opéra n'est vrai que d'un idéal, dont la plupart des artistes se sont préoccupés rarement. Mais la faiblesse ou le manque de conscience de quelques hommes ne suffit pas à condamner l'art, qu'ils représentent mal. Il suffit que l'opéra « soit l'ébauche d'un grand spectacle (4). »

(1) « Cette douce illusion qui est tout le plaisir du théâtre. » (La Bruyère.)

(2) « Le propre de ce spectacle est de tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un égal enchantement. » (La Bruyère.)

(3) « J'honore tout ce qui est opéra, et quoique je fasse l'entendue, je ne suis pas si habile que M. de Grignan, et je crois que j'y pleurerais comme à la comédie. » (Mme de Sévigné.)

(4) « L'on voit bien que l'opéra est l'ébauche d'un grand spectacle; il en donne l'idée. » (La Bruyère, *Des ouvrages de l'esprit.*)

Vienne le génie, et l'harmonie de tous les arts associés en un seul, rêve de tant de siècles, enfin, sera accomplie (1).

(1) « Je me mis à chercher ce qui caractérise la décadence du grand art grec, et cet examen me tint longtemps. Je fus frappé d'abord d'un fait singulier, c'est la séparation, l'isolement des différentes branches de l'art réunies autrefois dans le drame complet... Les arts avaient fourni, par leur concours, le moyen de rendre intelligibles à un peuple assemblé les buts les plus élevés et les plus profonds de l'humanité; puis ils s'étaient éloignés, et désormais, au lieu d'être l'instituteur et l'inspirateur de la voix publique, l'art n'était plus qu'un passe temps d'amateur, et, tandis que la multitude courait aux combats dont on faisait l'amusement populaire, les plus délicats égayaient leur solitude en s'occupant de lettres ou de peinture... Je crus ne pouvoir m'empêcher de reconnaître que les divers arts isolés, cultivés à part, ne pouvaient, à quelque hauteur que de grands génies eussent porté leur puissance d'expression, essayer, sans retomber dans leur rudesse native et se corrompre fatalement, de remplacer d'une façon quelconque cet art d'une portée sans limite qui résultait de leur réunion. Fort de l'autorité des plus éminents critiques, et en particulier des recherches d'un Lessing sur les limites de la peinture et de la poésie, je trouvai que chaque art tend à une extension indéfinie de sa puissance, que cette tendance le conduit finalement à sa limite, et que cette limite, il ne saurait la franchir sans courir le risque de se perdre dans l'incompréhensible, le bizarre et l'absurde. Arrivé là, il me sembla voir clairement que chaque art demande, dès qu'il est aux limites de sa puissance, à donner la main à l'art voisin; et je suivis cette tendance dans chaque art particulier. Il me parut que je pouvais la démontrer de la manière la plus frappante dans les rapports de la poésie à la musique, en présence surtout de l'importance extraordinaire qu'a prise la musique moderne. Je cherchais ainsi à me représenter l'œuvre d'art qui doit embrasser tous les arts particuliers et les faire coopérer à l'action accomplie. J'arrivai par cette voie à la conception réfléchie de l'idéal dramatique, qui s'était obscurément d'abord formé en moi. La situation subordonnée du théâtre dans notre vie publique, situation dont j'avais si bien reconnu le vice, ne me permettait pas de croire que cet idéal pût arriver de nos jours à une réalisation complète: je le désignai donc sous le nom d'Œuvre d'art de l'avenir. » (Wagner, 1850.)

Je m'appuierai souvent, au cours de cette étude, sur le nom, l'exemple, ou les réflexions de Wagner. Cela ne m'empêche point de réserver toute mon indépendance d'esprit et de sentiment. Mais on est bien forcé d'en revenir à lui, non seulement parce qu'il est le terme de notre évolution musicale, et comme la synthèse des progrès accomplis avant lui, mais surtout parce qu'il est à peu près le seul musicien du siècle qui ait longuement médité sur la musique et sur l'art dramatique. — Voir R. Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. 10 vol. Leipzig.

CHAPITRE II.

LE MADRIGAL DRAMATIQUE. ORAZIO VECCHI DE MODÈNE.

Renaissance en musique du sentiment personnel. Josquin des Prez et Cypriano di Rore. — L'expression dramatique chez Palestrina et les musiciens religieux de l'école romaine. — La recherche descriptive et pittoresque chez les madrigalistes.

Le *madrigal* au seizième siècle. Malgré la réaction des artistes florentins contre le style polyphonique, il triomphe en Italie jusqu'à l'apparition de Monteverde. — Efforts des musiciens du Nord de l'Italie pour faire pénétrer la vie et l'accent dramatique dans la symphonie chorale. Scènes pittoresques de G. Croce et d'Alessandro Striggio.

Orazio Vecchi de Modène et le drame madrigalesque. Originalité du genre et génie de l'artiste. De l'expression dramatique chez Vecchi. Des conditions de la représentation. *Les Veilles de Sienne* et l'*Amfiparnaso*. Intérêt littéraire et musical de ces œuvres. — L'école de Vecchi. Adriano Banchieri de Bologne. Le madrigal dramatique se perd dans la bouffonnerie et la virtuosité.

S'il est aisé de montrer les commencements du drame musical en Italie, il est moins facile de saisir l'instant précis où le sentiment dramatique s'introduit en musique. On est tenté de croire qu'il exista toujours; c'est une question de mots; l'expression lyrique et l'expression dramatique se touchent de très près; un sentiment profond, un mouvement impétueux, sont un drame intérieur, et d'instinct, le premier pas est fait vers l'art nouveau. Qui croirait cependant que ce pas fût si difficile à faire, et que la personnalité eût tant de peine, en musique, à s'ouvrir une place! Il semble qu'on s'applique pendant des siècles, à faire de la musique, une architecture vide de sens, où des motifs étrangers (chants populaires, paroles latines sacrées, mélodies prises au hasard) se superposent et se combinent d'une façon purement intellectuelle, perdant par leur fusion factice le peu de saveur agreste des mélodies primitives, et propres seulement à intéresser le pédantisme des hommes du métier.

L'apparition de Josquin des Prez, à la fin du quinzième siècle (1450-1521), est un des faits les plus considérables de la musique moderne. Il transforme par l'esprit l'art de ses prédécesseurs. La fraîcheur printanière de son génie, son ingénuité raffinée, la verve d'une nature primesautière, ressuscitent la musique, et sous les formes anciennes et glacées du quinzième siècle, font briller le premier espoir du renouveau. Le contrepoint compliqué reste encore avec lui la langue d'un art qui renonce malaisément à son raffinement intellectuel; mais au moins il s'adoucit et devient plus humain. On n'y affecte plus de mépriser les sens. L'homme reprend ses droits et retrouve le charme pittoresque de la nature. — On conçoit la reconnaissance et l'enthousiasme de l'époque pour le maître des Pays-Bas (1).

Castiglione (*Cortegiano*) nous atteste la popularité dont ses œuvres jouissaient dans les cercles mondains. La musique sort des cénacles. L'invention de la gravure musicale par Ottavio Petrucci de Fossombrone (1502) (2), répand les œuvres des maîtres, et fait tout à la fois pénétrer l'art dans la vie, la vie dans l'art. Sûrs maintenant d'un public, les compositeurs écrivent pour lui, et non plus seulement pour les règles (3).

(1) Josquin des Prez, né sans doute et mort à Condé (1450-27 août 1521), fut *cantor* de la chapelle de Sixte IV, de 1471 à 1484; on le trouve aussi à la cour d'Hercule de Ferrare et à celle de Louis XII dont il fut premier chantre. Il jouit d'une immense popularité, qui domina l'Europe entière jusqu'en Hongrie et Bohême, pendant plus d'un demi-siècle. Toute l'Europe se disputa son origine. Le moment le plus brillant de sa gloire est le pontificat de Léon X (Voir Folengo dans *La Macaronéide*, *Phant. XX*). — Glarean, qui vécut de son temps, écrit : « Nemo hoc symphonetâ *affectus animi in cantu efficacius expressit*. Nemo felicius orsus est, nemo gratiâ ac facilitate con eo ex aequo certare potuit » (*Dodecachordon*. Bâle, Henric. Petri, in-fol., 1547). Il le compare à Virgile. — Voir aussi : Gafurius Franchinus, *Practica musicae utriusque cantus*, III, 13. 1512, Venise, in-fol. Spataro, *Tractato di musica*. Venise, Vitali, in-fol., 1531. Folengo (pseudonyme : Limerno Pitocco), *Orlandino*, III, 23.

(2) Anton Schmid, *Ottaviano Petrucci da Fossombrone*, in-8°, 1845. Vernarecci D. Ang. *Ott. Petr. da Fossomb. inventore dei tipi mobili metallici della musica nel sec. XV*. Fossombrone, Monacelli, 1881.

(3) Voir, pour l'immense popularité de la musique sous Léon X, le *Raphaël* de M. Müntz, 1881, p. 426 et 427.

En mars 1518, on représente au Vatican, devant Léon X, les *Suppositi* de l'Arioste, avec intermèdes en musique. « On récita la comédie, qui fut bien jouée, et à chaque acte il y eut un intermède de musique avec les fifres, les cornemuses, deux cornets, des violes, des luths, et le petit orgue aux sons si variés. Il y avait en même temps une flûte et une voix qui plut beaucoup; il y eut aussi un concert de voix qui ne réussit pas aussi bien,

Cypriano di Rore fait un nouveau pas vers la vie, et brise par son *chromatique*, les tons religieux. Il crée de nouvelles formes, que notre goût moderne a peine à distinguer des anciennes, mais qui ont sur son époque l'influence la plus profonde (1). De lui se réclame encore, cinquante ans après, le créateur de l'opéra, Claudio Monteverde. C'est le divin Cipriano Rore qu'il invoque comme le fondateur de l'art nouveau (2), de la révolution mélodique et expressive, qui veut transformer la musique au contact de la vie et de la réalité. Comme il arrive souvent en art, il agit par son esprit, plus encore que par ses œuvres, sur la musique de son temps. Il lui ouvrit des mondes nouveaux, sans peut-être en avoir conscience. Plus tard, on lui prêta la claire intelligence de sa réforme, et on prétendit qu'à la fin de sa vie il avait exprimé

selon moi, que les autres parties de musique. Le dernier intermède fut la *Mauresque*, qui figurait la fable de Gorgone; elle fut assez bonne, mais pas dans cette perfection où je l'ai vue représenter dans le palais de V. S. Ainsi se termina la fête » (Lettre de Pauluzo, envoyé du duc de Ferrare. Rome, 8 mars 1518). Les décors étaient de Raphaël.

C'est le type des pièces avec musique exécutées en Italie jusqu'à Vecchi, telles que *L'Orfeo* de Politien (1475), *La Conversion de saint Paul* (Rome, 1484-92, mus. Beverini; voir la traduct. de *Vitruve* par Joannes Sulpitius Verulanus, dédic. au card. Raphaël Riario), *Céphale et l'Aurore* (mus. Nic. de Correggio) de 1487, à Ferrare; les fêtes galantes, mascarades, hyménées, dont le plus fameux récit est celui de l'historiographe Tristano Chalco dans *Arteaga* (*Rivoluzioni del Teatro musicale italiano*. 1785, Venise) au sujet du mariage du duc Galeazzo Sforza avec Isabelle d'Aragon, à Milan, en 1488 (Léonard de Vinci prit part à ces fêtes). C'est une mascarade poético-gastronomique. Dans un seul passage, il est question avec précision de poésie chantée. Orphée « hymenaeum ad lyram citavit. »

(1) Son condisciple, Alfonso della Viola, élève comme lui de Willaert, met en musique une *Favola pastorale*, représentée en 1560 à Ferrare. Mais ce n'est sans doute qu'une pièce galante à intermèdes musicaux (Crescimbeni, *Commentarii intorno alla sua istoria della volgar poesia*. Rome, 1702).

(2) « La seconda pratica, » dit Monteverde, eut pour « primo rinovatore ne nostri caratteri il divino Cipriano Rore. » Monteverde entend par « seconda pratica » sa révolution musicale, qui tend à faire de la mélodie l'essentiel de la musique, qui « versa intorno alla perfettione della melodia. » Le sentiment humain y règne librement; l'expression poétique, « l'oratione, » y veut être « padrone del armonia e non serva » (*Scherzi musicali a 3 voci*. 1609, Venise. Lettre de J.-C. M.).

Cipriano Rore joue pour Monteverde un rôle à peu près analogue à celui de Beethoven pour Wagner. C'est le maître incontesté, sur la gloire duquel ils édifient tous deux leur révolution artistique, bien que souvent elle détruise ce qu'ils prétendent développer et défendre.

Cipriano Rore était élève d'Hadrian Willaert, et fut maître de chapelle après lui à Saint-Marc de Venise (vers 1565). Né à Malines en 1516, il mourut en 1565 (Manuscrits musicaux à Munich).

l'intention, s'il en avait encore le temps, « de perfectionner la musique, de façon à la ramener à l'antique beauté disparue (1). »

Quoi qu'il en soit, on sentit désormais qu'un nouveau monde s'ouvrait à l'art, et que « si l'ancienne forme pouvait suffire, elle ne pouvait pas enchaîner. » « La musique religieuse elle-même, » dit justement Winterfeld, « avait en elle les germes de l'art profane. » Son rapprochement des chants populaires l'avait rafraîchie et fortifiée. « Ces chants n'étaient pas, il est vrai, une expansion passionnée ; mais ils contenaient la passion d'une façon diffuse, et l'art religieux était bien forcé d'en tenir compte, ne fût-ce que pour la sanctifier (2). »

L'âme humaine semble sortir d'un long sommeil, et comme l'Adam de Michel-Ange, les yeux pleins de rêve encore, s'étire en sa jeune vigueur, à la vie qui pénètre tous ses sens à la fois (3). Mais l'époque était triste, et le réveil douloureux. Le peintre et le musicien de la Sixtine ont conservé dans leur âme le reflet des mélancolies répandues autour d'eux, la décadence des cœurs, les gloires disparues, la Rome de Raphaël violée par les Allemands, et les doutes rongeurs laissés à leur suite, ainsi que la souillure des outrages aux immortelles Stanze.

L'œuvre de Palestrina (1524-1594) est l'exemple admirable de cette résurrection du cœur. Le sentiment dramatique pénètre ces musiques, belles et pures comme une tragédie grecque. C'est en

(1) Comme ce mot est cité par un des archéologues florentins, qui recréèrent la tragédie lyrique au nom de « l'antique beauté, » l'intention qu'il lui prête dans la bouche de Cipriano, n'est pas douteuse (Lettre de Bardi à Caccini, citée par Lindner, *Zur Tonkunst*, 1864).

(2) C. von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, 2e partie, livre I, Introduction. — L'ouvrage, qui est rempli d'intelligentes considérations sur l'art, et l'un des plus substantiels recueils de documents sur l'époque, est malheureusement mal écrit, diffus et d'une digestion difficile.

(3) N'est-il pas singulier que la personnalité italienne apparaisse si tard en musique, quand elle s'est depuis longtemps affranchie dans les autres arts ? Ses génies musicaux commencent au moment où s'éteignent les autres. Mais, sans parler du talent qui a dû se réfugier chez les improvisateurs a *liuto*, si nombreux au quinzième siècle (Léonard de Vinci entre tant d'autres), peut-être faut-il voir dans le réveil de la musique au seizième, une transformation de l'esprit artistique, plutôt qu'un art nouveau. Entre les musiciens du seizième et les peintres ou sculpteurs du quinzième, il y a moins une différence de nature que de forme. C'est une question de circonstances extérieures. Après s'être épanoui au soleil, en des arts de lumière et de vie, à des époques où la vie était joyeuse et la lumière sereine, le génie se concentre en lui-même dans son rêve intérieur, dans la beauté de son âme, repoussée de l'action et fatiguée de la vie.

effet une tragédie, et la plus haute de toutes, celle de Dieu et de l'âme humaine. L'émotion est concentrée dans les Messes; elle tient les yeux baissés devant le divin sacrifice; elle fait effort pour l'accomplir sans trouble, avec tranquillité; elle transparaît seulement au travers des *Benedictus* et des *Agnus*, des tendres repentirs, humbles et extasiés. Mais elle est plus libre dans les motets et les répons. Soit qu'il mette directement en scène le Christ aux Oliviers (1), sa tristesse, ses doux reproches découragés, sa face douloureuse et tendre, comme le Léonard du musée Brera; — soit qu'il dise sa propre misère et ses souffrances passionnées, — ce sont des drames intimes qu'écrit Palestrina. Quelle tragédie plus poignante que le motet : « *Peccantem me quotidie!* (2) » Elle commence par une tristesse lasse, un remords sombre qui ose à peine parler, épuisé, plein de honte; il semble par moments qu'il ne puisse continuer le récit de ses fautes; il reprend cependant avec plus de courage; il s'accuse de son impuissance orgueilleuse à se repentir. Il dit ses terreurs du jour suprême et de la mort toute-puissante. Le ton devient de plus en plus épouvanté et sinistre en parlant d'enfer et de damnation; des gémissements désolés s'élèvent et retombent sans force. Puis l'âme chrétienne semble s'apaiser dans une pieuse prière d'une ferveur suppliante, et elle finit par un appel de foi pleine d'angoisse, qui veut une

(1) Tantôt c'est le Christ qui parle directement, tantôt c'est un récit fait par un ami fidèle et pénétré de tristesse. La musique suit les mots avec une grandeur sobre, funèbre, exacte, sans lyrisme; elle dit exactement ce qu'elle veut dire, sans jamais s'abandonner aux effusions que l'on sent près de jaillir de son cœur amoureux.

Voir les *Nocturnes de la Semaine sainte* : 1. « In monte Oliveti oravit ad Patrem. » 2. « Tristis est anima mea usque ad mortem. » 3. « Ecce vidimus eum. » (Jeudi saint.) — 1. « Omnes amici mei derelinquerunt me. » 2. « Velum templi scissum est. » 3. « Vinea mea electa. » (Vendredi saint.) — 1. « Sicut oves ad occisionem. » 2. « Jerusalem surge. » 3. « Piange quasi virgo, plebs mea » (samedi saint).

On a donné de nombreuses éditions de Palestrina et des maîtres religieux de l'Ecole romaine. La difficulté de notation les rend en général peu pratiques pour les amateurs. M. Charles Bordes, le jeune maître de chapelle de Saint-Gervais, qui a déjà rendu de si grands services à l'art par ses admirables auditions des maîtres anciens et son école de musique, publie en ce moment, en notation usuelle, une très intéressante anthologie de Palestrina, Vittoria, Josquin, Roland de Lassus, Gabrieli, Nanini, Corsi, Aichinger, etc. (*Anthologie des chanteurs de Saint-Gervais*, en livraisons mensuelles.)

(2) « Péchant chaque jour et ne me repentant pas, la crainte de la mort me trouble, parce qu'en enfer il n'y a pas de rédemption. — Ayez pitié de moi, Seigneur, sauvez-moi. » (1er fascic. de l'*Anthologie*, 1re année, 1893.)

réponse, qui fiévreusement l'attend. Il faut n'avoir point lu de telles pages, pour croire que la musique a dû son expression dramatique à l'effort littéraire des archéologues de la fin du seizième siècle. Du premier coup, la musique, et même la musique dramatique, a atteint son faîte. Ce serait mentir que parler de progrès depuis Palestrina; il ne peut être question que de changements. Plus larges, plus vivants, Bach, Beethoven et Wagner seront à peine aussi hauts. La musique ne peut s'élever davantage; elle se rapprochera seulement davantage de nous. Le drame religieux et mystique de Palestrina n'est pas assez humain, au sens un peu médiocre de l'humanité commune; il est d'élite et d'exception. Le drame musical qui va naître à la fin du seizième siècle parle à nos intérêts et nos soucis journaliers, aux jeunes gens passionnés, aux hommes mêlés à l'action; spectacle de la vie, il s'adresse à la vie. L'art de Palestrina s'adresse à ceux qui sont déjà sortis de la lutte, aux sages qui ont vécu, et pacifié leurs souffrances. De là ses rencontres avec le Wagner épuré de *Parsifal* (1). Encore ses extases et ses plaintes sortent-elles d'une âme plus virile et d'un cœur plus pur (2).

Cette tendance expressive et dramatique de la musique religieuse est encore plus sensible chez d'autres maîtres de l'école romaine, et surtout dans le génie moins pur et plus sombre de l'Espagnol Vittoria (1540-1608), continuateur de Palestrina. D'instinct, et sans s'en rendre compte, ils créent l'un des éléments de la tragédie lyrique, l'expression musicale de la vie intérieure (3).

*
* *

Dans le même temps, la musique mondaine cherche à s'approprier l'autre élément du drame : l'action, le mouvement, les formes passagères et le jeu des couleurs. Elle veut peindre des ta-

(1) Cf. les répons à trois voix soli (deux soprani et un alto) des *Nocturnes de la Semaine sainte* (et en particulier des deux premiers : « In monte Olivoti » et « Tristes est anima »), qui laissent tomber de mystiques hauteurs, comme la parole céleste de la coupole de *Parsifal*, la dernière phrase où se concentre toute l'émotion de la scène et l'enseignement chrétien. Cf. encore, aux plaintes d'Amfortas, le motet cité plus haut : « Peccantem. »

(2) L'ouvrage le plus important sur Palestrina est celui de Baini G., *Memorie storicocritiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, in-4°, 1828.

(3) Ils sont naturellement retenus dans certaines provinces de l'âme : la douleur, la tristesse, la tendresse, les émotions tempérées.

bleaux de la vie et des scènes extérieures. Les Français se distinguent au premier rang de ce genre, qui n'a cessé de leur être cher. Le plus vigoureux de tous, Clément Jannecquin, imite « le chant des oyseaux » (le rossignol et l'alouette), « le caquet des femmes » (verger de musique), les rumeurs des batailles (« la prinse de Boulongne, » la bataille de Metz, la bataille de Renty, la bataille de Marignan), le tumulte des chasses (la chasse du cerf) (1). Nicolas Gombert suit ses traces avec le Chant des Oiseaux et la Chasse du Lièvre; Verdelot (2), dans sa Chasse au Lapin. Les étrangers ne sont pas en retard. J. Eckard, de Kœnigsberg, peint en vives couleurs le Tumulte de la place Saint-Marc (1589) (3); Alessandro Striggio raconte la Dispute des femmes au lavoir (1584), et Giovanni Croce écrit des suites de monologues ou de scènes bouffonnes (4) dans les *Mascarate piacevole* (1590), et la *Triacca musicale* (1597) (« Il gioco dell'oca, » « la canzonetta de bambini, » le combat du coucou et du rossignol, jugés par le perroquet).

Ce double mouvement religieux et mondain vers le sentiment dramatique et la recherche pittoresque, est surtout curieux par l'instrument d'expression qu'il emploie. Ce n'est pas en effet le chant accompagné d'orchestre, comme aujourd'hui, mais le chœur à plusieurs voix. Que la musique ait à mettre en scène un seul personnage, ou à peindre un tableau animé, le quatuor des voix représente tour à tour le poète et ses héros. L'usage des chants à une seule voix s'est à peu près perdu dans l'art du seizième siè-

(1) *Verger de musique* contenant partie des plus excellents labeurs de M. C. Janequin, à quatre et cinq parties, nouvellement imprimé en 5 volumes, reveuz et corrigez par luy-mesme. Premier livre : T. Paris, Adrian le Roy et Robert Ballard, 1559, 45 p. (Bibl. Nat., rés, V$^{7}_{m}$-195).

M. Weckerlin a publié la *Bataille de Marignan*, in-8° obl. Bologne, Wolfenbüttel, Munich, Oxford ont diverses éditions d'œuvres de Jannequin (1531-1540).

(2) Philippe Verdelot, belge, né vers la fin du quinzième siècle, vécut à Florence entre 1530 et 1540.

(3) « On y voit le noble qui se promène fièrement, l'effronterie de deux mendiants acharnés, le crieur qui, à chaque reprise, hausse son chant d'un ton, pour dominer le tumulte; le soudard étranger, dont le chant à boire sert de base à tout le mouvement harmonique. » (Winterfeld.)

(4) On sent déjà l'origine de ces bouffonneries dans les *Frottole* à 4 voix, genre très répandu en Italie à la fin du quinzième siècle. C'est un chant trivial, grossier, en style macaronique, souvent inconvenant, où la mélodie domine à la voix supérieure. — De 1504 à 1508 paraissent 9 volumes de Frottole.

cle (1). La raison en est sans doute dans la popularité croissante de la musique des grands maîtres, depuis que Josquin a adouci et simplifié le rude contrepoint. L'harmonie est devenue l'élément capital de la musique, et, dès la fin du quinzième siècle, l'habitude s'est établie dans la société de chanter des motets à plusieurs voix. Les mélodies et monodies ont fini par se perdre, et les chanteurs *a liuto* ont presque entièrement disparu (2).

Ces habitudes nouvelles créent un genre nouveau : le *Madrigal*. Sorti de l'école vénitienne d'Hadrian Willaert (3), vers 1530, le madrigal se répand rapidement dans toute l'Italie ; c'est la musique de chambre des sociétés distinguées au seizième siècle. Le compositeur s'y applique à de courtes poésies, et les traite en un contrepoint libre à trois, quatre, ou plusieurs voix (4). Cette in-

(1) Sur cette question, bien faite pour surprendre, de la disparition pendant un siècle du plus naturel de tous les arts, le chant pour voix seule, consulter Kiesewetter (*Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges*, vom frühen Mittelalter, bis zur der Erfindung des dramatischen Styles, und den Anfängen der Oper. — Leipzig, Breitkopf, 1841), qui, dans son livre, excellent pour l'époque, y insiste d'ailleurs un peu plus que de raison.

(2) Ils reparaîtront à la fin du seizième siècle, avec la réinvention du chant à une voix. Ce n'est donc pas d'eux que sort la monodie de Florence (Peri. Caccini), comme le dit Gevaert (préface aux *Gloires d'Italie*, Heugel); mais ils l'ont conservée à travers le moyen âge et le quinzième siècle (ballate, villanelle, serenate, airs de comédies, vaudevilles, romances, etc.).

(3) Hadrian Willaert, de Bruges, né vers 1480, mort en 1562, maître de chapelle de Saint-Marc à Venise en 1527; il y créa une célèbre école de chant et de composition.

(4) Le madrigal n'est pas composé d'après un thème donné (*cantus firmus*) (au rebours de la plupart des messes et motets), mais d'invention complètement libre; aussi a-t-il une grande variété. — Son origine remonte plus haut que 1530; mais par l'extraordinaire développement qu'il prend à cette époque, il y a comme une véritable renaissance. Des milliers de madrigaux paraissent durant tout le siècle. On peut s'en faire une idée par la liste de ceux qui nous sont restés, dressée avec le catalogue de leurs éditions dans la *Bibliographie* de Emil Vogel, *Bibliothek der gedruckten weltlichen vocalmusik Italiens, aus den Jahren 1500-1700*. Berlin, Haack, 1892, 2 vol. Le titre promet davantage; en réalité, l'ouvrage n'a de valeur que pour la littérature madrigalesque.

Tromboncino et Archadelt ont mis en musique 3 madrigaux de Michel-Ange (voir édit. de 1875, Florence, Guidi, à peu d'exemplaires). — Dès 1517 (un an après la 1re impression du *Roland furieux*), le même Tromboncino de Vérone, musicien très goûté des Este et des Gonzague, mettait en musique à 4 voix le *lamento d'Orlando, disperato pel tradimento d'Angelica* (voir *Una Stanza del Furioso*. Roma, Andrea Antico da Montona, 1517, 4e vol. de Canzoni).

Les plus célèbres maîtres de madrigaux au seizième siècle sont Willaert

vention musicale à plusieurs parties suit le texte, en paraphrasant, sinon les mots, l'intention générale. Les maîtres de la seconde moitié du siècle travaillent à préciser sa valeur expressive. Don Gesualdo, prince de Venosa, portera dans ce genre mondain, de 1585 à 1613 (six livres de madrigaux), l'énergie dramatique que Palestrina donne à sa musique d'église; il n'a point sa sérénité de cœur, mais une hardiesse d'expression qui ne recule point devant les duretés d'harmonie les plus inattendues.

Ce style polyphonique était assurément moins justifiable dans l'art profane que dans l'art religieux, dont les sentiments sont simples et généraux. Il l'était d'autant moins que la poésie était arrivée à un raffinement de la forme, qui eût exigé de la musique la plus subtile délicatesse. Le lourd et impassible contrepoint pesait de tout son poids sur le frêle tissu et détruisait sa grâce (1).

Aussi voit-on se former bientôt contre la musique de l'époque, un mouvement de réaction en faveur de la mélodie. Il est dirigé par les poètes, les lettrés, les chanteurs, et a son centre à Florence. Nous ferons son histoire au chapitre suivant. Nul doute qu'il ne doive son succès, autant à l'amour-propre intéressé des virtuoses, qu'aux savantes méditations des archéologues. Il est surprenant en effet, que les chants pour une seule voix aient eu tant de peine à s'établir, dans un temps où brillaient de grands chanteurs comme Jacopo Peri, Giulio Caccini, Honofrio Galfreducci, Melchior Palantrotti, Vittoria Archilei, etc.

Les révolutions dans un art ne s'accomplissent d'ordinaire que par le secours d'éléments étrangers à cet art (2). Ici, les nova-

(*Nuova musica*, où il met en musique des poésies de Pétrarque, 1559); Cipriano Rore, Costanzo Porta, Palestrina, Orlando Lasso, Orazio Vecchi, Luca Marenzio, principe di Venosa. Nous reverrons quelques-uns de ces noms. Le madrigal persiste jusqu'à la fin du dix-septième siècle; plus tard encore, dans les duos et trios de chambre, et la cantate de chambre de Legrenzi, Clari, Lotti, Scarlatti et Marcello.

(1) La musique avait alors le nom de « démolisseur de la poésie. » Il pourrait lui convenir encore, mais le mal est moins grand.

Voir dans Winterfeld, le récit des noces de Bianca Capello avec le grand duc Francesco de Medici, 1579, Florence (Galluzzi, *Storia del granducato di Toscana*, IV, 4). Les plus fameux musiciens de Florence et de Venise (Claudio Merulo, Andreas Gabrieli, Vincenz Bell'aver, Balthasar Donat, Orazio Vecchi, Tiburzio Massaini) mettent en musique une sestina en l'honneur de Bianca. Chacun fait sa strophe en docte contrepoint; les rimes de cristal et le charme vaporeux s'évanouissent aussitôt.

(2) Ainsi pour la musique de Gluck au dix-huitième siècle, pour Wagner vers 1860, pour la peinture romantique, etc.

teurs sont des lettrés ; toutes les résistances viennent du camp des musiciens. Ils sentent le tyran qu'on veut introduire chez eux ; ils veulent bien que la révolution dramatique ait lieu, mais à l'intérieur de la symphonie musicale, et non pas au dehors. — Il semble qu'il en ait été de même dans le dithyrambe athénien, et que les vieux poètes aient eu la même crainte de laisser s'échapper de leurs chants, affranchis du lyrisme, et le contraignant à son tour aux lois de leur propre vie, les figures dramatiques, les êtres qui passaient dans leur libre fantaisie. — Dans l'un et l'autre cas, on voit le passage à regret, mais irrésistiblement, du chœur dramatique au drame avec chœurs.

Les compositeurs italiens tiennent bon jusqu'à la fin du siècle. Les fêtes des noces princières de Florence en témoignent éloquemment. En 1539 (1), comme en 1565 (2) et en 1589 (3), le madrigal triomphe, avec les noms les plus illustres de la musique. — Tout au plus font-ils des concessions dérisoires à la tendance du chant vers l'individualisme. Dans la fête de 1539 (4), Silène chante seul ; mais son chant n'est que la partie supérieure d'un madrigal, dont l'orchestre complète l'harmonie. L'ensemble seul a une signification nette ; les fragments isolés ne vivent pas en dehors de leur groupement ; ce n'est donc pas là une mélodie.

Nous avons peine à comprendre aujourd'hui cette obstination

(1) Noces de Cosimo Medici et de Mme Leonora de Tolède. — Musique de Francesco Corteccia, Costanzo Festa, Mattio Rampollini, Joa. Petrus Masaconus, Bacio Moschini.

(2) Noces de Francesco Medici et de la reine Giovanna d'Autriche. — Musique de Francesco Corteccia et Alessandro Strigio.

(3) Noces de Ferdinando Medici et de Mme Cristiana de Lorraine. — Musique de Luca Marenzio, Cristoforo Malvezzi, Emilio de Cavalieri, Peri, comte de Vernio.

(Madrigaux à 3, 4, 5, 6, 8 voix. — Dialoghi à 12, 15, 18, 30 voix. — Stances chantées à 5 et 8 voix. — Morceaux instrumentaux, ou symphonies à 6 parties. — Ballets).

Voir les descriptions de ces fêtes dans l'ouvrage cité de Kiesewetter ; M. Chouquet (*Hist. de la musique dramatique en France*) a donné le récit de la comédie de 1589, d'après la description de Bastiano de Rossi. On trouvera dans la *Bibliographie* de Vogel la transcription exacte de la préface et des notes à l'édition de 1591, par Malvezzi. On corrigera ainsi certaines erreurs des historiens précédents.

(4) Musique de Corteccia. — Francesco Corteccia, d'Arezzo, le plus grand compositeur de ce temps avec Striggio, était d'état ecclésiastique. Il avait sans doute été l'élève de François de Layolle, organiste et compositeur. Chapelain de S. Lorenzo en 1531, il en devint organiste, puis chanoine et maître de chapelle, puis directeur des concerts de la cour. Il fut maître de L. Buti, qui eut pour élève Marco da Gagliano.

des musiciens à tenir la porte close à la parole chantée. Cependant ils étaient dans leur droit. Purement musiciens, les préoccupations empruntées aux autres arts les touchaient peu. La symphonie avec chœurs leur donnait toute satisfaction possible. N'est-ce pas l'instrument le plus parfait que puisse désirer la musique? Ils pouvaient avec elle, rendre toutes les nuances, toutes les passions. Tout ce qu'il y a de musical dans la nature pouvait se refléter dans cette masse mouvante d'harmonies, n'obéissant qu'à ses propres lois. Il ne s'agissait que d'en perfectionner encore les moyens, de chercher des timbres, des combinaisons, des sonorités nouvelles, d'enrichir l'orchestre, d'assouplir la polyphonie, de rendre plus humain et plus vivant le monstre. Pourquoi auraient-ils dû sacrifier ces richesses à la vanité d'un chanteur, qui se satisfaisait après tout, dans leurs madrigaux, de difficultés vides de sens? Quel intérêt y avait-il à renoncer aux multiples voix de leur âme, pour suivre en une imitation factice l'accent et la déclamation d'une parole médiocre ou d'une poésie inférieure à la leur? Que leur faisait surtout une antiquité, dont on attestait les oracles contestables et les exemples inconnus? Ne valait-il pas mieux être de son temps, et dire ce que l'on sentait, sans forcer sa nature?

Aussi voyons-nous les vrais artistes résister au mouvement nouveau, jusqu'à l'apparition de Monteverde, dont le génie personnel décide de la victoire. Ils sont d'ailleurs trop vivants pour ne pas être pénétrés du souffle moderne; ils sont ennemis des abstractions et épris de la réalité. Leur principal intérêt historique est justement dans ces efforts intelligents et quelquefois heureux, pour concilier les besoins de leur temps avec la tradition. Venise et le nord de l'Italie (Mantoue, Modène) restent le centre de ces purs musiciens, qui tâchent d'appliquer la polyphonie vocale au mouvement dramatique et à l'expression de la nature.

Giovanni Croce, Chiozotto (de Chioggia), maître de chapelle à Saint-Marc de Venise, met en scène, avec une verve réaliste et comique, les masques du carnaval vénitien, — Pêcheurs, Magnifiques, Buranelle, Furlani, Lenguazi, Donne Pitoche, etc. (1).

Alessandro Striggio de Mantoue (2), l'un des premiers musi-

(1) *Mascarate piacevoli et ridicolosi per il Carnevale*, à 4, 5, 6, 7, 8 voix, lib. I. Vincenti, 1590. 1604.

Parties des C. A. B., 5, 6, à la Bibl. S. Cecilia, Rome.

(2) Il resta à la cour des Médicis de 1560 à 1586 ou 1590. Il jouit d'une très

ciens de l'époque, écrit une charmante symphonie pittoresque et dramatique, qui annonce, et, sous certains rapports, devance l'opéra. C'est une suite de scènes villageoises en cinq parties (1). La première est gracieusement lyrique, avec une pointe d'ironie. C'est un récit du poète à quatre voix : « Au gentil mois de mai, me trouvai par fortune près d'une source claire, où des troupes de femmes aux poses variées, baignaient leur linge blanc, et tandis que sur l'herbe, l'étendaient au soleil, en de vives ripostes, disaient ainsi, riant. » — Aussitôt commence l'action et le joyeux bavardage. — Bruyants bonjours, propos grivois et récits d'amourettes (2); cancans sur le voisin et lestes médisances (3), échange de doléances sur l'humeur insupportable des maîtres et sur la fatigue du service; chuchotements effrayés de songes et de visions (4), entrecoupés de rires, de baisers et de cris; le jour entier y passe. Puis brusquement la scène change, et voici une levée de battoirs (5), parce qu'une des laveuses subtilise adroitement à son amie quelque précieux chiffon; les coups pleuvent, les chignons se déroulent, de monstrueuses injures sortent des jolies lèvres; on crie, on s'égratigne, on s'apaise, on s'embrasse, on chante; le soleil tombe; on se quitte avec des mots tendres, on se disperse avec des cris. Les oreilles tintent encore, quelques instants après que le gai tumulte a disparu. Ce sont de lestes et vives scènes, où les mots tourbillonnent comme une volée d'oiseaux. Un coup de vent emporte l'humeur mobile de ces ombres bavardes, et la musique tourne avec elles. — Le réalisme un peu libre des détails rappelle certaines scènes ultra-modernes, qui ne prétendaient guère à une si haute noblesse; mais la grâce poétique et souriante sent une race plus digne du tendre poète de Mantoue,

grande popularité. Son premier livre de madrigaux à 6 voix eut jusqu'à neuf éditions.

(1) *Il Cicalamento delle Donne al Bucato* (Le Bavardage des femmes au Lavoir) di Alessandro Striggio, gentilhuomo mantovano, servitore dell' Illustriss. et eccellentissimo Cosmo de Medici, duca di Firenze, 1584.

A 4, 5, 6, 7 voci :

Parties de C. A. B. 5, 6, à la Bibl. S. Cecilia. Rome;
de T. 7, à la Bibl. Riccardi, Florence; et à Londres : British Museum.
de T., à Bruxelles : Bibl. royale.
de 7, à Munich : Hofbibliothek; et à Venise : Bibl. Marciana.

(2) Deuxième partie.

(3) Troisième partie.

(4) Quatrième partie.

(5) Cinquième partie.

dont l'âme mélancolique respire le parfum délicat de la nature italienne.

Striggio s'est-il souvenu de son ancêtre, en publiant avec la première édition de son Cicalamento, *le Lamento di Didone* (à plusieurs voix) de Cipriano Rore? En tous cas, il prouve qu'il ne se désintéresse pas de la beauté antique; il la sent aussi bien que ceux qui se réclament d'elle pour transformer la musique. Mais il leur montre qu'il est des sources d'inspiration plus proches, dans la vie qui les entoure; et en vérité, on est plus près des anciens, en regardant comme eux l'éternelle nature avec de jeunes yeux et une âme sincère, qu'en voulant retrouver dans leurs regards éteints le reflet d'un génie qu'ils ne peuvent transmettre.

*
* *

Le plus intéressant et le plus complet des champions, encore maladroits, mais puissants, de l'art nouveau, qui ne veut rien devoir aux anciens, et ne pense qu'à exprimer fidèlement l'esprit de son époque, est Orazio Vecchi, de Modène.

Orazio Vecchi (1) est un homme de la Renaissance. Il en a la surabondance de sève, le besoin d'agir, la robuste belle humeur. Maître de chapelle de Modène (2), on le trouve sur toutes les routes d'Italie (3), seulement au logis pour prendre part aux rixes et

(1) Né sans doute à Modène vers 1550 (*Chron. originale du Spaccini*, Arch. comunale), mort le 19 février 1605. — Il étudie la musique à Bologne, avec le servite fra Salvatore Essenga de Modène (voir l'épître dédicatoire du 1er livre des madrigaux de fra Arcangelo Gherardini da Siena, dell ordine di Servi. Ferrare, Baldini, 1585). Sa première œuvre connue est un madrigal publié en 1566, dans le 1er livre des madrigaux de son maître Essenga (Gardane). En 1586, il est prêtre, chanoine et archidiacre à Correggio.

(2) Supplique du 5 mars 1584 à la commune de Modène pour une subvention qui lui permette de résider dans sa patrie. Le conseil lui accorde, le 6 avril, 10 livres par mois, à condition qu'il enseigne la musique à Modène, moyennant rétribution convenable, et ne s'éloigne pas. — Malgré une maison à Correggio (testaments de 1588 et 1592), Vecchi semble avoir été pauvre.

(3) 1577. Voyage à Brescia, avec le comte Baldassare Rangoni.
1578. A Bergame.
1591. A Venise.
1595. Pèlerinage à Lorète (il en écrit le récit). Il dirige les pèlerins musiciens à Bologne.
1597. A Venise, avec le comte Luigi Montecuccoli.
1600. A Rome, avec le cardinal Alessandro d'Este. Il s'arrête à Florence pour entendre l'*Euridice*. Il revient avec le comte Alfonso Fontanelli de Reggio, etc.

aux coltellate (1). Chanoine et archidiacre de Correggio, chargé par l'autorité ecclésiastique (avec Giovanni Gabrieli et Luigi Balbi) de la correction du Graduel romain, en 1591 (2), il invente et dirige les mascarades privées et publiques de Modène (3); il écrit de célèbres messes (4) et crée l'opéra bouffe. Il est trois fois cassé de ses fonctions par l'évêque de Reggio (5); mais il jouit d'une renommée universelle; la maison d'Este (6) et les grands

(1) 5 février 1593. A Modène, il reçoit une « stilottata » de main inconnue (Spaccini).

8 juin 1595. Son frère Girolamo a une rixe avec un galant de sa femme. Orazio vient à son secours, frappe de deux coups à la tête son adversaire avec sa « mezza spada, » et s'enfuit (Tiraboschi).

21 avril 1596. Altercation, le second jour des Rogations, à l'église Saint-Augustin de Modène, avec Fabio Ricchetti, organiste, élève de Luzzasco Luzzaschi de Ferrare, pour question de « preeminenza, » ou de « convenienza. »

Avril 1597. Nouvelle altercation sur le même sujet avec le même, etc.

(2) « Quod quidem Graduale Romanum a multis praestantibus, et primariis Italiae viris musicâ praeditis, in cantibus ipsis planis eruditissimis, revisum fuit, et in primis à R. D. Gabriele in Ecclesiâ D. Marci Venetiarum organico, a R. D. magistro Ludovico Balbo in Ecclesiâ D. Antonii Patavini musices moderatore, et a R. D. *Horatio de Vecchiis* Mutinensi, canonico Corrigiensi, a quibus omnibus conjunctum et separatim summo studio ac diligentiâ correctum fuit, et emendatum. » (Gardane.)

(3) Le *Cronista* raconte en détail de nombreuses mascherate privées et publiques, inventées et dirigées par Vecchi, de 1599 à 1604, et en particulier le 29 février 1604. A la fin des dialoghi à 7 et 8 voix (Gardane, 1608), se trouve la musique de la Mascherata della Malinconia et Allegrezza.

(4) 1587. *Lamentationes* à 4 voix. Gardane, dédic. à l'év. de Modène. (Stabat. 6 Miserere, etc.).

1590. *Motecta* à 4, 5, 6 et 8 voix. Gardane.

1597. *Sacrarum Cantionum* à 5, 6, 7 et 8 voix, lib. II. Gardane.

1604. *Hymni per totum annum* à 4 voix. Gardane.

1607. *Missarum* à 6 et 8 voix, lib. I. Gardane.

Ambros cite surtout la messe à 8 voix : « in resurrectione Domini » (Anvers, 1612). Il la regarde comme un modèle du style religieux vénitien.

(5) 4 janv. 1586. Actes capitulaires de la cathédrale de Modène. Vecchi est cassé de ses fonctions de maître de chapelle, pour avoir secrètement cherché à être maître de chapelle de Reggio.

1595. Vecchi est dépouillé de ses fonctions par sentence du vicaire général de Reggio.

Oct. 1604. Il est, par ordre de l'évêque, destitué de son poste de maître de la cathédrale, et remplacé par son élève Geminiano Capilupi. On dit que ce chagrin contribua à hâter sa mort.

(6) A la suite de l'exécution d'une messe de Vecchi dans la cathédrale de Modène, devant le duc Cesare, il est nommé, le 12 octobre 1598, maestro della musica di corte, e istruttore de' piccoli principi, à 80 écus par mois.

seigneurs italiens (1) lui prodiguent leurs faveurs, et son nom s'étend jusqu'en Autriche, en Danemark et en Pologne (2). A sa mort, en 1605, il est universellement regardé, non seulement comme un des premiers musiciens du siècle, et l'inventeur de la comédie musicale, mais comme un des plus grands génies de tous les temps (3).

(1) Bald. Rangoni, O. Farnèse, Luigi Montecuccoli, Aless. d'Este, Alfonso Fontanelle de Reggio. Il est aussi ami d'Aless. Tassoni et en correspondance avec lui. (Lettre du 28 oct. 1604, au chanoine Sassi, Rome.)

(2) En 1603, il est appelé à la cour de l'empereur Rodolphe. « A Rudolfo imp. accersitus, » dit l'épitaphe, qui ajoute : « Octavio Farnesio, archiduciq. Ferdinando Austriae carissimus. » Sur le point de quitter Modène, un ambassadeur impérial recommande chaudement Vecchi au prieur du conseil communal, disant qu'il regarderait comme faites à lui-même les faveurs accordées à son protégé. A la suite de cette démarche, le 3 mars, le conseil vote 500 lires modenesi à Vecchi, pour 5 ans, à condition de ne pas quitter la ville. Le 26 mars 1600, des Danois passent à Modène et lui vont faire visite, attirés par sa renommée. Vecchi est alors en voyage à Rome, et c'est son élève Capilupi qui les reçoit. Dans sa dédicace des *Veilles de Sienne* au roi de Danemark et Norvège, Christian IV, Vecchi s'émerveille d'être apprécié de pays si lointains, et rend hommage au chef de la musique du roi, Borchgrevinck, élève de G. Gabrieli. Toutes les dédicaces de Vecchi témoignent de ses illustres relations et de l'estime singulière où il était tenu, surtout dans les pays du Nord.

1587. *Lamentationes*, déd. à l'évêque de Modène.

1590. *Motecta*, déd. au prince palatin, Wilhelm, duc de Bavière, comte du Rhin.

1590. *Selva*, déd. aux ill. seigneurs Giac. senior et G. Fuccari, barons de Chirchberg, et Weissenhorn.

1597. *Convicto*, déd. au sérén. Ferdinand II, archiduc d'Autriche.

1604. *Hymni*, déd. à l'archevêque de Salzbourg.

1604. *Veglie*, déd. au roi de Danemark.

(3) Voir son épitaphe : « Qui novis tum musicis, tum poeticis rebus inve» niendis, ita floruit, ut omnia omnium temporum ingenia facile supera» vit... cum armoniam primus comicae facultati conjunxisset, totum terra» rum orbem in sui admirationem traxit. » Il fut enseveli à l'église del Carmine, près l'autel de Saint-Antoine. On lui fit de belles funérailles, malgré la volonté du défunt. L'évêque envoya ses condoléances et se chargea de tous frais. Paul Bravas, de Modène, « ejus discipulus amantissimus », édita ses *Messes* en 1607.

On peut voir sur Vecchi : Fétis. — Catelani, *Della vita e delle opere di O. Vecchi*, 1859, in-8°, Ricordi. — Oscar Chilesotti, *Biblioteca de Rarità musicali*, vol. V, 1892. — Banchieri, *Lettere armoniche*. Bologne, 1630. — Allacci, *Drammaturgia*, 1755. Venise. — *Arteaga*. Venise, 1785. — Tiraboschi, *Bibl. modenese*, t. V. — Caffi, *Vita e opere del Zarlino*. Venise, 1836. — Quadrio, *Della storia e della ragione d' ogni poesia*. Bologne, 1739. — Piccinelli, *Ateneo dei letterati milanesi*. Milan, 1670. — Gerber, *Historich-Biographisches lexicon*. Leipzig, 1790. — Peacham, *The compleat gentleman*. Londres, 1661. — Muratori, *Della perfetta poesia*.

Le trait caractéristique de ses œuvres profanes, est qu'elles sont toutes des comédies, ou scènes de comédies, au rebours de l'école florentine, qui n'écrit que des tragédies. Ce n'est pas qu'Orazio s'élève difficilement aux sentiments pathétiques et passionnés. Quelques pages de ses comédies mêmes nous montrent ce dont il était capable dans le style tragique. La douleur d'Isabella, à la nouvelle de la mort de son amant (1), est d'un sentiment aussi délicat, et d'une tristesse dramatique aussi noble, que le désespoir des Orphées florentins. D'ailleurs, on ne saurait oublier qu'Orazio était compositeur religieux, et surtout apprécié pour sa musique d'église. Mais sa sève exubérante a besoin d'une forme plus libre pour y répandre sa fantaisie et l'abondance de sa gaieté; il est trop vivant pour s'abstraire dans un genre archaïque, et pour ne pas chercher d'abord le plaisir de ses contemporains et le sien propre.

C'est vers la comédie qu'il se tourne, parce qu'elle est la peinture et le reflet du monde qui l'entoure, le seul auquel il s'intéresse. Il est curieux de l'entendre revendiquer ses droits et proclamer sa noblesse, comme Molière quatre-vingts ans plus tard, contre les partisans dédaigneux et étroits du « grand art. »

« Les facéties grossières que l'on trouve dans beaucoup de comédies de notre temps, et qui en sont le morceau de résistance plutôt que l'épice, sont causes que qui dit comédie, semble dire passe-temps bouffonesque. Ils s'abusent, ceux qui donnent à si gracieux poème un sens aussi indigne. La véritable comédie, à la bien regarder, a pour objet de représenter, sous divers personnages, presque toutes les actions de la vie familière; miroir de la vie humaine, elle ne s'attache pas moins à l'utile qu'au plaisir, et il ne lui suffit pas de faire naître le rire (2). »

« On dira que c'est manquer aux convenances, de mêler la musique sérieuse et la musique plaisante, et que l'on jette ainsi le

(1) *Amfiparnaso*, acte II, sc. 4 et 5.

(2) « Le troppo smoderate e spesse facetie, che si veggono in molte Comedie de nostri tempi introdotte piu tosto per cibo, che per condimento, hanno cagionato, che quando si dice *Comedia*, pare che si voglia dire un passatempo buffonesco. E pur sono errati quelli che danno à cosi gratioso poema titolo cosi poco degno; percioche egli, essendo fatto con le debite regole, se si riguarda bene à dentro la sostanza sua, rappresenta sotto diverse persone, quasi tutte le attioni dell' huomo privato, la onde come specchio dell' humana vita, ha per fine non meno l'utile, che'l diletto, e non il movere solamente à riso, come forse alcuni si faranno à credere, che sia per fare questa mia Comedia musicale, non mirando punto al convenevole. » (*Amphiparnaso*, 1597. Hor. Vecchi, *Ai lettori.*)

discrédit sur la profession. Mais le plaisant et le sérieux sont unis par des rapports de père à fils. Aristote le dit; Homère et Virgile en donnent l'exemple (1). »

« Je sais bien que par aventure, certains pourront, à première vue, juger bas et légers mes caprices; mais qu'ils sachent qu'il faut autant de grâce, d'art et de naturel, pour bien tracer un rôle de comédie, que pour représenter un vieux sage raisonneur (2). »

Il nous est bien aisé de comprendre aujourd'hui la noblesse de la comédie et les raisons d'Orazio. Sa conception de la comédie musicale nous déroute davantage. — Il y est amené d'abord par le besoin impérieux qu'ont tous les vrais artistes de laisser déborder le flot de leur invention : « Il ne me semble pas, » dit-il, « que je doive écarter ces idées musicales qui s'offrent naturellement à mon esprit (3). » (Rien, ici, de la laborieuse recherche et du travail d'invention factice des mélodistes florentins.) — En second lieu, il cède au besoin de nouveauté qui possède sa nature remuante et originale (4). — Mais il est d'autres raisons plus profondes qui légitiment son essai. Elles sont tirées de l'essence même de l'art : « *La musique est poésie au même titre que la poésie*

(1) On dira que « non si serba il decoro, il framettere la musica ridicola con la grave, poiche si viene à rendere di poco grido, et di minore stima la professione. Mà il piacevole et il grave sono correlativi insieme come padre e figlio. » Suivent des exemples d'Aristote : *Rhétor. à Théod. et Alex.*, III; *Poétique*, F. — Bald. Castiglione, *Cortigiano*, II. — Homère a fait l'*Odyssée* et la *Topeide*; Virgile, l'*Enéide* et la *Bucolique*. — Tasso a dit :

Sai che la corre il mondo ove piu versi
Di sue dolcezze il lusinghier parnaso
E che 'l vero condito, in molli versi
I più schivi allettando ha persuaso.

(*Veglie di Siena*, 1604. Hor. Vecchi, *Ai lettori.*)

(2) « So bene che per avventura, alcuni potrebbono al primo incontro, questi miei Capricci, bassi e leggieri stimare, ma sappino questi che altro tanto di gratia, d'arte, e di natura ci vuole à far bene una parte ridicola in Comedia, quanto à fare un vecchio prudente e savio: e non sanno che al musico sta bene alcuna volta col canto grave, il famigliare inserire, prendendosi l'essempio dai Poeti, che se bene la Tragedia deve star dentro à suoi termini, non servendosi delle parole domestiche della Comedia, ne questa di quella; dice Horatio nell' arte poetica :

Spesso aviene però ch' alza la voce
Il comico, e ragiona alcuna volta
Il tragico con voce humile, e bassa. »

(*Selva di varia ricreatione*, 1590. *Ai lettori.*)

(3) «... non parendomi dar repulsa à quei pensieri musicali, che per naturale inclinatione mi s'offrono all' intelletto. » (*Amphiparnaso.*)

(4) Voir le *Convito musicale.*

même (1). » Elles peuvent donc, à bon droit, associer leurs efforts. Le disciple de Vecchi, Banchieri, qui ne fait que développer la pensée de son maître, dira même : Elles le doivent; l'une sans l'autre est incomplète; l'art véritable est fait de leur réunion à toutes deux (2).

Comment s'opérera cette fusion des deux arts? Quelle sera la nature de la comédie ainsi faite de musique et de poésie? La part de la musique sera, non la pensée, mais le sentiment; la passion est son domaine, il lui convient de l'exprimer. Vecchi insiste beaucoup sur le caractère expressif de sa musique; ce n'est pas un jeu. Les acteurs doivent savoir que « tout y a une intention précise; il s'agit de la trouver, et, cela fait, de l'exprimer bien et intelligemment, de façon à donner vie à l'œuvre (3). » Ce caractère passionné, ou du moins émotionnel, de la comédie musicale, en détermine les lois et la distingue de la comédie ordinaire.

« L'utilité (ou plutôt, l'intention) morale en sera moindre que celle de la simple comédie; car le chant s'appliquant plutôt à la passion qu'à la raison, j'ai dû user très modérément de pensées et sentences. De plus, l'action a moins d'espace pour se développer, la parole étant bien plus rapide que le chant; il convient

(1) « E s' alcuno dicesse ch' è differente il musico dal poeta, s'inganna, che *tanto è poesia la musica quanto l'istessa poesia*, non suonando altro questa voce Poesis che imitatione. » (*Veglie di Siena.*)

(2) « *Prudenza Giovenile* (*chiamata in soggietto Opera*) vagamente ornata, uscirà in scena, et date due passeggiate, recitarà questa Prosa » :

Opera : « Chi non sà, gentilissimi Ascoltanti, che la Musica, et Poesia per uniformità sono cosi Armoniche, che *dirè si può la Musica anima della Poesia, et la Poesia anima della Musica?* Et che ciò vero sia, *ne il Musico con le sue note, ne il Poeta con le sue rime* (*per se stessi*) *rendono quel gusto di perfettione all' udito, che fanno unite insieme et Musica, et Poesia,* (quando però da dotta, et prattica mano vengono annesse insieme). E cosa ordinaria in Scena recitar Poesia, servendosi della Musica, per dargli perfettione; mà hora in questo Teatro udirete, non separate, mà conteste insieme Poesia, et Musica, che in un' istesso tempo sono per recitarvi un' artificiosa Comedia, che per essere inventione non più sentita, si puote assicurare sia per porgere non poca dilettatione, stando quella gran Massima, che tutte le cose nuove piaciono. » (Adriano Banchieri, *Saviezza Giovenile*, 1628. Prologue.)

(3) « Potrebbe avenir ancora (com' è natural costume) che quegli che non sapranno questa mia Comedia cantare, siano per biasimarla, ma sappiano essi, *ch' ogni soggetto, che s' è composto in essa, è dirizzato al suo proprio affetto; il qual debb' esser trovato,* e conosciuto dal prudente Cantore, et espresso bene, e con ordine per dar spirito alla Compositione. » (*Amphiparnaso.*)

donc de condenser, resserrer, supprimer les détails, et de ne prendre que les situations capitales, les moments caractérisques du sujet. L'imagination doit suppléer au reste (1). »

Remarquons qu'il ne s'agit pas du tout de comédie jouée pour le spectacle des yeux. C'est une idée qui ne vient même pas à l'esprit de Vecchi. Sans doute serait-il choqué de l'invraisemblance dont les yeux avertissent l'âme, à voir représenter des hommes par des acteurs chantants, et surtout par une troupe d'acteurs. Il y a plus de vérité, ou du moins d'illusion, à ne s'adresser qu'à l'oreille. C'est ce que n'ont point senti la plupart des critiques (2), qui, ne prêtant aux œuvres de Vecchi qu'une intention enfantine ou bouffonne, y voient un simple jeu musical, et ont passé, sans le comprendre, sans chercher l'intérêt de ses essais dramatiques. A tout le moins, ce sont ici des symphonies dramatiques dans le genre de Berlioz, et il serait bon de les étudier de plus près.

Pour juger pleinement l'œuvre d'art de Vecchi, il faut d'abord connaître exactement le mode de représentation. Banchieri nous fournit sur ce point toutes sortes de détails, dans la préface de la *Sagesse juvénile* (3) :

(1) « E ben vero che 'l giovamento di essa sarà alquanto rimesso, e minor di quello della semplice Comedia, perche dovend' io il canto più tosto all' affetto, che alla moralità, mi è convenuto usare gran risparmio di sentenze. E però l'attione è più breve del dovere, perche essendo il nudo parlare piu spedito del canto unito alle parole, non era bene discendere a certi particolari della favola, accio che l'udito non si stancasse prima, che giungesse al fine, tanto piu non essendo tramezato la Musica dalla vaghezza della vista, in modo tale che l'un senso venga ricreato dalla vicissitudine dell' altro. » (*Amphiparnaso.*)

Il faut ajouter, en effet, qu'un seul sens devant suppléer à tous les autres, se fatigue plus vite.

(2) M. Gevaert les traite « d'essais informes du théâtre chinois » (Ce serait du raffinement au contraire).

(3) *Modo da tenersi in cantare semplicemente la Comedia di Prudenza Giovenile.* « Uno de gli tre Cantori di Terzetto in Terzetto, avanti la Musica, leggerà forte il titolo della Scena, nomi degli Intercantori, et Argomenti : si canti pausatamente, et con gratia, antivedendo le parole non Toscane, alcune novità di Armonia; e ciò basti. »

Ordine di recitare musicalmente la vagha et nuova inventione di Comedia intitolata Pr. G. ordinata da dui Recitatori, che sono Opera, et Curiosità.

« Volendo recitare la sudetta Comedia musicalmente, sa necessario ritirarsi entro una Stanza non molto grande, e più chiusa che si puote (acciò le Voci, e Stromenti megliò si possino godere). Et in angolo di detta Stanza, porre un paio di Tappeti grandi sopra il pavimento, insieme una prospet-

« Un des chanteurs, avant la musique, lira d'une voix forte le titre de la scène, les noms des personnages et les arguments.

» Le lieu de la scène est une chambre de moyenne grandeur, le mieux close possible (pour la qualité du son). Dans un angle de la pièce, on a mis deux grands tapis sur le parquet, et un décor agréable. Deux sièges sont disposés, l'un à droite, l'autre à gauche. Derrière le décor, des banquettes pour les chanteurs, qui sont tournés vers le public, et éloignés l'un de l'autre de la distance d'une palme. Derrière eux, un orchestre de luths, clavicemboli, etc., accordés à la voix. Au-dessus, une grande toile qui abrite chanteurs et musiciens.

» Les chanteurs (invisibles) suivent la musique sur les parties : ils seront trois (ou mieux six), à la fois; ils donneront de l'entrain aux paroles gaies, de la passion aux tristes, et prononceront à haute et intelligible voix. Les acteurs récitants (seuls en scène) doivent préparer leurs rôles, les bien savoir par cœur, et suivre habilement la musique. Il ne sera pas mauvais qu'il y ait un souffleur pour aider chanteurs, instrumentistes et récitants. »

tiva con doi cantonate, che rendino vaghezza à i circôstanti. In detta Scena si porranno due Sedie, l'una à man destra, l'altra alla sinistra. Dietro la prospettiva si porranno banzuole per gli Cantori, in modo che sijno distanti un palmo l'un dall' altro, con gli visi voltati verso gli Audienti. Dietro à gli Cantori vi sarà un vagho Concerto di Lauti, Clavicemboli, ò altri Stromenti, accordati in Tuono Corista. Di sopra la prospettiva si cucirà una tela in modo grande, che faccia cuperto sopra gli cantori, e suonatori, e con l'ordine seguente si darà principio.

» Avertendo che gli Cantori, et Recitatori antivedino prima la Musica, Prosa, et Rima, il tutto per le novità, et parole non Toscane. Gli Cantori canteranno sopra gli libri (per esser inapparenti), et volendo cantare alla bastarda saranno tre : tuttavia essendo vi commodità, meglio sariano in sei, Dui Soprani, Dui Tenori, Alto et Basso, cantando et tacendo secondo le occasioni, dando spirito alle parole allegre, affettione alle meste, et pronuntiar con voci intelligibili, tutto à giuditio del prudente Cantore.

» Gli Recitanti devono imparare quello gli tocca alla mente (per essere apparenti), cavandone le copie dal seguente Originale, et con ogni prontezza à luoco et tempo accompagnare la Musica. Et sarà anco necessario uno non interessato, che aiuti gli Cantori, et Suonatori, et Recitanti, (occorrendo).

» Gli leggiadri Suonatori con un vagho Concerto à gusto loro, il quale habbia la sua corde finale in G. sol re ut, per D. molle, daranno principio, obligando à detto finale, acciò gli Cantori possino principiar assolutamente, che ciò sarà più gustoso à gli Audienti. »

Saviezza Giovenile, Ragionamenti Comici Vaghi, e dilettevoli, concertati nel Clavicembalo con tre voci, Intremedi, et Argomenti. — Opera Prima, del Dissonante Academico Filomuso Bolognese, con licenza de' Superiori, e Privilegio. — Edit. de Milan, fin XVIe siècle (1598-1605).

A lire ces indications, il semblerait qu'il s'agît d'une pantomime. Il n'en est rien; les acteurs récitants, chez Banchieri, ne sont là que pour dire le prologue (le dialogue du directeur de théâtre de *Faust*), et pour annoncer les sujets des scènes, en tercets. Ajoutons qu'ils dansent à la fin quelques pas de ballet, pour laisser le public sur une impression plus gaie (1). C'est donc une symphonie dramatique, comme le *Roméo et Juliette* de Berlioz, une symphonie à programme, non pas écrit, et distribué au hasard de l'ouvreuse, mais clairement déclamé et bien compris de tous.

Les moyens d'expression étant cachés au public, il n'importe quels ils sont, et, pourvu que le but soit atteint, c'est-à-dire pourvu que l'auditeur reçoive l'impression intime de la scène dont le sujet vient de lui être énoncé, il ne doit point chicaner l'auteur sur les moyens employés. Or, le compositeur ne possède pas à cette époque les multiples ressources de l'orchestre moderne, les variétés d'instruments, les combinaisons de timbres. Pourtant il a besoin de la polyphonie musicale. Il veut exprimer dramatiquement les sentiments humains; la plupart sont complexes; ils se pénètrent l'un l'autre; la clarté d'une phrase mélodique ne suffit pas à rendre le trouble et l'agitation d'une passion; elle ne dit que les transports de la voix, de l'action et du geste; elle est impuissante à bien rendre les troubles intérieurs. De plus, dans l'action dramatique, nous assistons à des conflits de passions, à des luttes de sentiments. Si le dialogue littéraire, qui est celui de gens du monde, ou de bonne compagnie, ne fait entrer un motif qu'après un autre motif, et défend de parler à deux personnes à la fois, le dialogue musical qui veut représenter la vie intérieure, est bien forcé de suivre les deux sentiments contraires; et sous le silence passionné de la bouche, souvent s'agite le cœur tumultueux. La parole de l'un n'arrête pas les émotions de l'autre; elle les provoque plutôt. La musique, par ses architectures harmoniques, est faite justement pour fondre en un ensemble, des vies et des passions distinctes. Ce serait s'appauvrir que renoncer à ce pouvoir. Vecchi en use donc; mais la pauvreté instrumentale relative, et l'inexpérience permise aux inventeurs, le forcent à employer la polyphonie des voix, où nos com-

(1) « Finito il Canto si levano in piedi Curiosità et Opera, et gli Suonatori leggiadramente suonano un balletto, il quale sarà danzato dalle Suddette. » (*Id.*, p. 39 de l'édit. de Milan.)

Cette édition est rarissime. Gasperi en a connu un exemplaire dans les mains de M. Becker, de Genève. L'édition plus connue de 1628, Gardane (4e édit.), ne contient pas la préface.

positeurs modernes, depuis Monteverde, emploient la polyphonie des instruments. Nous ne trouvons pas invraisemblable que l'âme d'Ysolde soit exprimée par un orchestre de cordes, bois et cuivres, ni même que l'Esprit divin dans *Parsifal*, parle par la bouche de chœurs d'enfants. Nous ne devons pas être plus difficiles, si l'âme d'Isabella de Vecchi s'exprime en trios ou en quatuors; il nous suffit que ces quatuors nous disent bien l'émotion dont son âme est remplie.

Voici d'ailleurs les règles générales de la disposition des voix dans le madrigal de Vecchi : Lorsque le personnage est seul, toutes les parties concourent à le représenter. Lorsqu'il converse avec un autre, les voix se partagent en deux groupes, dont la direction appartient d'ordinaire à la partie qui représenterait le personnage, s'il chantait en réalité. Par exemple, si Isabella parle à son amant Lucio (1), un groupe de trois voix est attribué à l'un comme à l'autre; mais celui d'Isabella sera caractérisé par le canto (soprano), soutenu de l'alto et du quinto; celui de Lucio, par le tenore, soutenu du quinto et du basso. Si dans la *Saviezza* de Banchieri, Gratiano interroge sa fille (2), le canto sera réservé à celle-ci, le tenore à celui-là; le baritono sera commun à tous deux. — Voici un exemple plus intéressant. Dans les *Fidi amanti*, de Torelli (3), un satyre veut abuser d'une nymphe; elle appelle au secours; un jeune berger qu'elle aime, et dont elle se croit méprisée, accourt et la délivre; elle le remercie, et le prie, avec des larmes, de la tuer; il la console et lui apprend qu'il l'aime. Les rôles des deux hommes sont uniquement tenus par le basso et le tenore, qui empiètent parfois l'un sur l'autre, avec cette distinction que le rôle du satyre est contenu *en entier* dans le basso, et seulement en partie dans le tenore; et inversement, pour celui du jeune pâtre. Le canto et l'alto sont réservés uniquement à la nymphe. Seulement, quand la passion s'élève, soit douleur, soit transport de joie, les quatre parties unies chantent la phrase capitale, comme pour la souligner. C'est ainsi que les sonorités des cuivres font irruption dans un morceau d'amour, aux passages pathétiques ou emportés. Si dans la division des cinq voix de

(1) *Amphiparnaso*, act. III, sc. 4.

(2) *Saviezza Giovenile*, acte II, sc. 4.

(3) *I Fidi amanti*, favola pastorale del sig. Ascanio Ordoi Milanese, posta in musica da Guaspari Torelli dalla Città di Borgo à S. Sepolchro, con varii, e piacevoli intermedii. A quattro voci. Venise, Vincenti, 1600. Les quatre parties sont à l'Accademia Filarmonica de Bologne. La scène citée est la seconde de l'acte II.

Vecchi ou Banchieri en deux groupes de trois, une est nécessairement commune aux deux interlocuteurs, c'est sans doute le musicien qui commande ici au poète, et fait passer l'unité musicale avant la vraisemblance dramatique. Mais la voix commune aux deux parties d'un dialogue, est toujours la moins caractéristique des trois, et son rôle principal est de dérouler le fil de la trame harmonique, sans arrêts ni lacunes.

Jamais les considérations musicales ne font tort à l'intérêt de la pièce. Il suffira de jeter un regard sur une ou deux scènes, pour voir l'effort de Vecchi à suivre dans sa musique le dialogue dramatique ou comique. Assurément, il y a encore bien des gaucheries. Surtout ce qui nous frappe dans la musique de ces vieux maîtres, c'est le caractère un peu vague qu'ils donnent aux passions. Le sourire est mal dégagé du rire; le chagrin, de la tristesse profonde. Le comique touche au bouffon; le tragique, au religieux. (Il n'est personne qui n'ait remarqué dans les morceaux dramatiques ou amoureux des siècles passés, l'analogie d'accent avec les morceaux d'église). Tout art commence par exprimer des sentiments généraux; ce n'est plus l'amour d'Isabelle ou de Silvia : c'est l'Amour. Les traits individuels ne paraîtront que plus tard. La musique dramatique est ainsi faite; d'autant que la langue musicale est toute neuve encore, et n'a que depuis peu conscience de ses richesses. Comme les enfants, elle a longtemps vécu sur peu de mots, ne sentant point les nuances, se servant des mêmes expressions pour désigner des sentiments différents. Il faut être bien raffiné, bien exercé à lire en soi, pour démêler les nuances subtiles des sentiments qui s'y agitent obscurément. Notre siècle très psychologue devait passer maître en cet art; on ne pouvait attendre la même maîtrise, d'un âge plus passionné, et moins replié sur lui-même.

Il faut pourtant remarquer, à l'honneur de Vecchi et des madrigalistes dramatiques de la fin du seizième siècle, une recherche, encore maladroite, mais attentive, des caractères individuels, des traits particuliers, et de leur expression précise dans la langue musicale. Les *Veilles de Sienne*, et le *Banquet musical*, ne sont que de beaux cahiers d'études et d'esquisses, mais qui n'ont pas peu servi aux compositeurs dramatiques du siècle suivant.

Cette tendance s'annonce déjà dans un des premiers ouvrages de Vecchi, la *Selva di varia ricreatione* (1590) (1). Le titre, un peu

(1) *Selva di varia Ricreatione* di Horatio Vecchi, — nella quale si contengono varii soggetti, a 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 et 10 voci, — novamente com-

singulier, suivant le goût de l'auteur, est commenté par lui dans sa préface. Ce n'est pas là, dit-il, un jardin artificiel; c'est un bois. Un ordre factice n'y préside pas à la composition; la verve de l'auteur s'y donne libre carrière, comme la nature dans sa surabondante fantaisie. Ainsi que toutes les herbes et les plantes se trouvent mêlées dans une forêt, ici le sérieux est uni au familier, le grave au plaisant, le chant à la danse (1). — La seule table des matières, ou simplement le titre, montre la diversité des genres employés par l'auteur : « cioè madrigali, capricci, balli, arie, iustiniane, canzonette, fantasie, serenate, dialoghi, un lotto amoroso, con una battaglia a 10 nel fine. » Sans y insister davantage, remarquons déjà l'effort de Vecchi pour varier son talent, ou peut-être satisfaire les multiples exigences de sa veine féconde.

L'effort est plus sensible encore dans le *Banquet* (1597) (2). Ce sont les noces de Gamache de la musique. Vecchi y veut servir à la foule aux mille têtes et aux mille goûts, un festin dans les règles, avec tous ses services. Je lui laisse la parole. Sa verve est amusante, encore que trop gastronomique; mais on y sent une belle humeur un peu grosse, et une forte joie de vivre qui fait plaisir.

« Le véritable assaisonnement des mets est la faim, dit Socrate; donc, que qui veut s'asseoir à mon Banquet, ait bon appétit, et tout lui sera bon. Je le dis, parce qu'il ne serait pas étonnant, avec la quantité de musique qui se publie, que les oreilles rassasiées et écœurées, fussent comme ces malades qui touchent à peine un mets, que dégoûtés ils en demandent un au-

posta, e data in luce, con privilegio. Venise, Gardane, 1590. Les parties complètes se trouvent au Conservatoire de Paris, à Florence (Bibl. nat.), à Bruxelles (Bibl. royale), à Bologne (Liceo mus.), à Berlin (Kais. Bibl.) et à Crespano.

(1) « ... Selva, per non seguire in essa un filo continuato, cosi veggiamo nelle Selve gli arbori posti senza quell' ordine che ne gli artificiosi giardini veder si suole. » J'ajoute à Selva le mot de *Ricreatione*, « perche si come in una Selva, vi si mirano varietà d' herbe e di piante porgere a' i riguardanti tanto diletto, cosi debbe la varietà delle harmonie sparsa frà questi miei canti sembrare una Selva. Et havendo altresi giunto in uno lo stil serio col famigliare, il grave col faceto, e col danzevole, dovrà nascerne quella varietà, di che tanto il mondo gode. » (Préface.)

(2) *Convito musicale*, a tre, quattro, cinque, sei, sette, e otto voci, novamente composto, et dato in luce. (Venise, Gardane, 1597.) — Les parties complètes sont au Liceo musicale de Bologne et dans plusieurs bibliothèques d'Allemagne et d'Angleterre : Danzig, Cassel, Hambourg, Wolfenbüttel; — Westminster, Oxford et Londres.

tre ; — ce qui obligerait le musicien à composer autant de volumes que le grammairien Didyme, qui, d'après Sénèque, en écrivit 4,000, ou qu'Origène, qui en écrivit 7,000. — Donc, si les convives sont bien dispos, tout leur semblera bon. Si l'appétit de quelques-uns est assez mal réglé, pour qu'il ait besoin d'être excité par un apéritif, on leur a préparé un « Pasticcio d'un Asino bandito (1) » qui pourra leur plaire, comme le charbon ou la craie aux femmes dégoûtées. Et si cela ne suffit pas à prendre leur oreille, ils goûteront d'un ragoût (« intingoletto ») de canzonette, villotte, giustiniane, et autres ingrédients, qui réveilleront l'appétit endormi. De là, ils pourront plus facilement passer à des nourritures plus substantielles. Je les avertis que bien qu'il n'y ait là qu'un seul repas, on a disposé beaucoup de tables, servies à 3, 4, 5, 6, 7 et 8 plats (2), et chacune est armée de tout le nécessaire... Mon jardinier (3) leur versera de la douce liqueur d'Agannippe. — Ne mesurez pas, je vous prie, mon hospitalité au nombre ou à la qualité des plats, mais à mon désir de vous être agréable... Et maintenant, à table ! »

Les *Veilles de Sienne* (4), *ou les divers caractères de la musique moderne* (1604), ont plus d'intérêt. Déjà, dans le *Convito*, Vecchi avait esquissé quelques dialogues, monologues, scènes comiques, mais sans lien et sans suite. Dans les *Veilles*, nous avons une sorte de petite comédie de société, donnée par la société même, un tableau de la vie contemporaine. Une joyeuse compagnie de jeunes hommes et de jeunes dames s'est réunie à Sienne. Le soir, on cherche un jeu pour passer gaiement la veillée au coin du feu. Le prince de la société ne propose pas, comme dans Boccace, le tournoi des nouvelles amoureuses (le temps en est passé), mais un jeu plus moderne, bien italien encore, le jeu de l'imitation. Chacun doit contrefaire celui que lui indiquera le prince. Ils applaudissent à cette idée, et le jeu com-

(1) Fantaisie macaronique à 6 parties, avec des imitations bouffonnes, et intitulée : *Bando del asino* (le Bannissement de l'âne).

(2) C'est-à-dire des morceaux à 3, 4, 5, 6, 7 et 8 parties.

(3) Chants bachiques d'un jardinier, à 6 parties.

(4) Le *Veglie di Siena*, overo i varii humori della musica moderna, d'Horatio Vecchi, a 3, 4, 5 e 6 voci composte, e divise in due Parti : Piacevole e Grave, con privilegio. (Venise. Gardano, 1604.) — Les parties complètes sont à la Bibliothèque nationale de Florence, au Liceo musicale de Bologne, à l'Academia Filarmonica de Bologne, au Conservatoire de Naples et à Cassel. — Dédic. al Serenissimo et Potentissimo Principe Christiano IV, re di Dania, di Norvegia, de Gotti et de Vandali. duca di Slesvich, d'Holstatia, di Stomaria et di Ditmarocia, conte d'Oldenburg, et Delmenhorst, etc.

mence. Tour à tour défilent le Sicilien fou d'amour, la paysanne coquette, l'Allemand et son baragouin italien, l'Espagnol galant et contrit, le Français mourant d'amour (1), le Vénitien qui conduit des dames au Lido, les criailleries des Juifs enfermés au Ghetto. Chacun des personnages s'exprime dans sa langue ou son jargon, avec ses manières propres, ses défauts physiques, jusqu'à ses tics de physionomie et de parole. Entre temps, les jeunes compagnons bavardent, se moquent l'un de l'autre; la belle Emilie fait des façons avant de s'exécuter; on flirte, on médit, on applaudit; le coq chante, et l'on va dormir. — Le soir suivant, le prince déclare l'Amour tyran, et appelle ses amis à la chasse. La *Caccia d'Amore*, symphonie dramatique et galante, parcourt monts et vallées, jusqu'à ce que paraisse au ciel la belle lune d'argent (2). — D'autres nuits, ce sont des jeux plus relevés, de musique et d'esprit : « Faites silence! Silence! je vous propose un jeu. Voici que nous invite le feu qui pétille. Or que sont ici musiciens assemblés, il sera bien ce soir que tout se donne au chant; mais tel style chanterons, qui ne vous semble pas vil. Or ça, nous tirerons ce jeu de vos tristesses. Qui de vous touchera davantage le cœur avec ses doux accents, cestuy aura le prix de mémoire éternelle. Nous le pourrons nommer les Humeurs de la musique moderne. Vous oyez maintenant que c'est un jeu d'esprit, non moins que curieux. Or écoutez, vous autres, et prêtez attention à nos variés concerts (3). » Suivent une série de morceaux, dont chacun est consacré à l'expression de nuances

(1) *Le Français :* Plutost que io le dighe la cause de ma mort
Que ceste maladie radouble son effortz.
Il faut mourire e remourire soubs l'amourous empire.
Ung vray Amant doit cestantmant endurer son martire.
Il faut mourir..., etc.
Chœur : Bon pour ma foy e l'aire del Fransoy.

(2) « Hor che la luna inargentat' e bella compart' il suo splendore — en questa part' e'n quella, non più giocchiam, perche son tarde l' hore. Gitene a si bel lume a rigodere le gradite piume. »

(3) « Fate silentio. Silentio. Ch' io vuò proporv' un gioco. Ecco à punto n' invita il crepitante foco, e vegghia non fu mai la piu compita. Hor che son qui addunati musicisti più pregiati, fia ben che questa sera tutta si doni al canto, quando però sien di cantar contenti. Ma quale stile canterennoi che non vi paia vile, che quanti capi siam, tanti pareri, e meglio anco à la prova scoprirano i pensieri. Hor sù dunque da i vostri dispiaceri questo gioco traremo. Che chi di voi più desterà gli affetti col suo lodato modo, quell' havrà premio di memoria eterna, e lo potrem chiamare Gli Humori della Musica moderna. Hor vi destate ch' è un gioco spiritoso, non men che curioso. Voi ascoltat' intenti il vario stile de nostri concenti. » (*Veglie di Siena*, 2me partie.)

délicates de la tristesse ou de la passion. C'est l' « Humor » grave, allègre, « universale » (?), triste, licencieux, dolent, plaisant, gentil, affectueux, perfide, sincère, vif, mélancolique, bizarre, etc. Des danses finissent la soirée. — Vecchi dit lui-même, dans sa préface, qu'il a pris ce sujet pour avoir une occasion de s'essayer dans tous les genres de la musique (1). Ne faut-il pas voir dans cette recherche une excellente préparation au drame musical, un travail consciencieux pour se faire la main à l'expression des passions et pour en observer le mécanisme? C'est ainsi que les grands peintres étudient sur eux-mêmes et sur ceux qui les entourent, les jeux des muscles, les déformations des traits, les variations du visage, suivant les sentiments qui les mettent en mouvement. Tout art a besoin de connaître précisément les ressources de sa langue, pour les employer, le moment venu, avec justesse et promptitude. Vecchi, l'un des premiers, a rendu ce service à la musique, et il n'est pas douteux qu'il a épargné aux autres bien du temps et des peines.

Les *Veilles de Sienne* sont un des derniers ouvrages de Vecchi; il travaillait ainsi constamment au perfectionnement de son art, et sans doute il projetait de donner un pendant à son *Amfiparnaso*, quand il mourut en 1605.

*
* *

Tel qu'il nous reste, l'*Amfiparnaso*, s'il ne représente pas le terme des recherches d'Orazio Vecchi, est du moins de la maturité de son talent (44 ans), et il en donne une idée assez complète et très avantageuse (2).

On ne sait quelle idée bizarre fit éclore du cerveau de Vecchi ce nom « superlicocantieux. » Giambatista dall' Olio, dans une lettre du 19 mars 1790 à Bernardo Barbieri, sur l'*Amfiparnaso* (3), propose les deux étymologies suivantes :

(1) «... per haver tuttavia occasione di variare et ischerzare in tutti i generi della musica. » (Déd. au roi Christian.)

(2) *L'Amfiparnaso, comedia harmonica* d'Horatio Vecchi da Modona, novamente posto in luce, con privilegio, in Venetia, appresso A. Gardano, 1597.

Les parties complètes sont au Liceo musicale de Bologne, au British Museum, à la Kais. Bibl. de Berlin, à la Christ Church d'Oxford, à la Marciana de Venise. Dédic. à Alexandre d'Este. Venise, 20 v., 1597. Autre édition de 1610, Gardane, encore plus rare.

(3) Novelle letterarie di Firenze, 1790. Giambatista dall' Olio de Modène était élève du père Martini.

Ἀμφί Παρνασός Intorno a Parnaso.

Ἀμφίων Parnaso. Musico-Poetica.

Quant au sous-titre, « comedia armonica, » il s'entend au sens technique du mot : armonia : « accordo contemporaneo di cantilene diverse » (P. Martini) (simultanéité de mélodies). C'est à la vérité une comédie madrigalesque, — quatorze morceaux d'harmonie sur paroles ayant sens de dialogue (onze dialogues, et trois monologues, tous à cinq voix, sauf un morceau à quatre). — Le lien de ces morceaux est assez peu apparent, pour que quelques critiques aient pu douter de l'intention dramatique de l'auteur. Elle est pourtant bien claire ; à défaut de la pièce, la lecture des préfaces aurait pu suffire. Les lois de la comédie musicale paraissent à Vecchi, non seulement permettre, mais réclamer une incohérence apparente de l'action ; il se sert pour autoriser ses faiblesses dramatiques d'un exemple naïf. « Ne pouvant descendre aux détails de l'action, il faut que l'on supplée aux manques apparents de la pièce par l'imagination de ce qui est sous-entendu derrière le rideau. Tel un peintre qui veut renfermer dans un petit tableau un grand nombre de figures, peint entièrement les principales, les secondaires jusqu'à la poitrine, les autres jusqu'au cou, les autres à peine visibles par la pointe des cheveux, et le reste de la foule comme une masse confuse et lointaine. C'est ainsi que je représenterai en pied certaines parties de ma comédie harmonique, celles qui sont absolument nécessaires ; je traiterai plus discrètement les autres, et les autres encore, je me contenterai de les indiquer. Quant au reste, si je ne les passe pas sous silence, j'en ferai un mélange (1). » Il n'est pas nécessaire d'insister sur la valeur dramatique de cette théorie. Il faut seulement indiquer que du moment qu'il s'agit d'une pièce pour l'oreille seulement, et non pour les yeux, sans décors, sans

(1) « Ma chi desiderasse di piu in questa attione, rimetta ogni mancamento al presupposto sotto inteso di dentro, e non espresso di fuori, che cosi si formerà nell' idea una favola compiuta. Percioche si come quel pittore, che dentro à picciola tavoletta rinchiuder vuole un gran numero di figure, forma le principali, come più riguardevoli, di corpo intiero, e le men degne insino al petto, altre dal capo in sù, e altre à pena comprensibili di vista per la sommità de capelli, finalmente il rimanente della moltitudine quasi da gl' occhi altrui lontano mischia insieme; cosi io alcune parti di questa mia Comedia Harmonica, che necessariamente sono richieste, rappresenterò pienamente, altre tratterò con modo più ristretto, et altre accennerò solo. Poscia quelle che rimangono, si come non passerò con silentio, cosi farò di loro un miscuglio. » (*Amfiparnaso. Ai lettori.*)

Cette citation s'enchaîne immédiatement au passage de la p. 60, note 2.

acteurs, et, pour tout dire, d'un théâtre en liberté, les naïvetés de Vecchi sont plus excusables et moins blessantes. Les scènes étant annoncées à l'avance par un programme, l'auteur a bien le droit de choisir celles qu'il veut développer en musique. Berlioz, dont le nom est naturellement associé à la symphonie dramatique, a été bien moins scrupuleux dans son *Roméo*, puisqu'il s'agit d'un drame universellement connu, où il s'est permis de supprimer, ajouter, élaguer à son gré, tantôt décrivant, et tantôt dissertant, de sorte qu'à aucun moment on ne peut retrouver l'équilibre de la pièce.

Il n'en est pas de même dans l'*Amfiparnaso*. Ici toute irrévérence est permise; Vecchi n'a affaire qu'avec les masques habituels de la *Commedia dell' Arte*, connus depuis Burchiello et Angelo Beolco. Il s'agit du vieux Pantalon, du docteur Gratian, du capitan Espagnol, de Francatrippa et de Frulla. Le public connaît leurs figures; il n'est pas nécessaire d'insister sur leurs aventures; un mot suffit. Tout le monde sait que le pédant bolonais et le barbon de Venise vont être bernés par Lucio, Lelio, et toute la jeunesse de Florence. On s'intéresse plus à l'expression artistique qu'au sujet exprimé.

Un prologue ouvre la pièce. Il est prêté par Vecchi au personnage de Lelio, — ce qui est bien inutile, puisqu'il est déclamé par cinq voix. — La comédie est un peu touffue. Le centre de l'intrigue est l'amour de Lucio et d'Isabella, fille de Pantalone. Ce dernier la destine au pédant Graziano, et tout est déjà prêt pour le mariage. En l'apprenant, Lucio court se jeter dans un précipice; on le sauve à propos. Isabella, qui se préparait à le suivre dans la mort, lui déclare son amour et lui donne sa main. Ils s'épousent, et, dans la dernière scène, reçoivent le consentement forcé et les cadeaux de tous les personnages. Entre temps, le vieux Pantalone se fait rebuffer par la courtisane Hortensia, sous la fenêtre de laquelle il vient bégayer son amour. L'ami de Lucio, Lelio, poursuit une autre intrigue galante avec la belle Nisa (simple prétexte à madrigaliser ensemble). Le capitan Cardone se croit aimé d'Isabella, qui le berne comme il convient. Le docteur Graziano chante d'absurdes sérénades, et Francatrippa, valet de Pantalon, va emprunter de l'argent pour le mariage aux Juifs, qui le mettent dehors, sous prétexte que c'est le jour du Sabbat.

Tous ces rôles sont écrits dans les patois des personnages. Pantalon parle vénitien; Gratian, bolonais; Cardone, espagnol; Pedrolino, Zanni et Francatrippa, bergamasque ou milanais; les

autres, toscan; et les Juifs, hébreu macaronique. Je ne parle pas des défauts de prononciation et des infirmités physiques, du bégaiement de Pantalon, du charivari du Ghetto, des intonations de la synagogue. Plus d'une scène rappelle par sa verve la bouffonnerie rossinienne; et plus d'une, par sa hardiesse, la maîtrise de Wagner. L'auteur de *l'Italienne à Alger* eût souri de reconnaître quelques-uns de ses procédés dans le dialogue entre la moqueuse Isabelle et le capitan Cardone (1), quand détaillant ses beautés, il lui demande avec fatuité : « A qui sont ces beaux yeux, — ces belles mains, — cette bouche? » et qu'elle répond : « au capitan Cardone. » Beckmesser n'est pas bien loin non plus de Gratian estropiant sur son luth un madrigal de Cyprian de Rore, dont le texte sentimental se déforme burlesquement dans sa bouche doctorale (2). Mais surtout le charivari des Juifs, où les voix criardes et grondeuses, les chants religieux, le vacarme de Francatrippa qui s'impatiente à la porte, se fondent en un joyeux et savant ensemble (3), rappelle les tours de force de la polyphonie moderne.

Les scènes d'amour et de tristesse ne sont pas moins distinguées; elles sont surtout remarquables par le mouvement dramatique, qui modèle la musique sur les gestes et les émotions; la déclamation en est d'une sobre et précise justesse, et la phrase est souvent pure et touchante. J'en donnerai surtout pour exemple la scène où Isabella, sur le point de se tuer, passe par tous les sentiments d'amour, depuis le désespoir jusqu'aux transports de joie (4). Elle est d'une grande délicatesse de cœur, et elle vit véritablement.

Pour la poésie (5), son charme est un peu précieux, sa bonne humeur un peu grossière; nous ne la concevons guère sans la musique, et il nous est difficile de comprendre qu'elle ait pu être imprimée à part, plus de cinquante après (6). Il faut y voir une preuve de l'immense popularité de l'auteur.

(1) *Amfiparnaso*, acte II, sc. 3.

(2) *Amfiparnaso*, acte III, sc. 2. — L'analogie est encore plus frappante dans la *Pazzia senile de Banchieri* (partie II, ragion. 3; partie III, ragion. 1), où l'on dirait que Wagner a non seulement puisé la situation, mais le souvenir des vers burlesques chantés par Beckmesser, et jusqu'à certains dessins de guitare.

(3) *Amfiparnaso*, acte III, sc. 3.

(4) *Amfiparnaso*, acte II, sc. 5.

(5) J'insisterai sur ce fait que tous les livrets de Vecchi sont de sa composition.

(6) *Li disperati contenti*, comedia piacevole del signor Horatio Vecchi,

Le succès de l'*Amfiparnaso* avait été grand; il n'avait pas été sans discussion; la préface des *Veilles de Sienne* nous le dit. Vecchi, parlant des critiques dont son *Amfiparnaso* avait été l'objet, ajoute : « L'expérience nous enseigne que toutes les inventions de valeur sont toujours accueillies par mille injures; c'est peut-être la raison pour laquelle ces artistes, qui, dans la même époque, sont émules de gloire et d'honneur, voudraient absorber à eux seuls tout le mérite, et partager seulement leurs erreurs avec les autres (1). C'est une fatalité inévitable; les plus hautes cimes sont le plus exposées aux coups de la foudre. »

Il est probable d'ailleurs que ces discussions mêmes servirent à sa gloire, en excitant le zèle de ses admirateurs. Son épitaphe en fait foi, puisqu'elle affirme, cinq ans après les triomphes de Peri, Caccini et Cavaliere, à Rome et à Florence, qu'Orazio Vecchi fut le premier qui joignit la musique au théâtre, « armoniam primus comicæ facultati conjunxit » (19 février 1605. Modène).

Nous trouvons une autre preuve du succès de Vecchi dans les imitations suscitées par ses œuvres. Dans le nord de l'Italie, le madrigal dramatique se maintient encore vingt ans, et il faut le génie de Monteverde pour assurer la victoire au drame récitatif, en le transformant (2). A Bologne, la *comedia armonica* persiste pendant tout le premier tiers du dix-septième siècle, contre Giacobbi et les partisans de l'art nouveau.

*
* *

Le plus fidèle et le plus connu des disciples de Vecchi est le padre Adriano Banchieri, de Bologne (3) (1567-1634). Célèbre

recitata alla presenza de' Serenissimi d'Este. Bologne, 1654 (Par les soins de Gio. Batista Vaglierini).

(1) « ... quei virtuosi, che in uno stesso tempo crescono d'honore, e di gloria insieme, emuli frà loro, ciascuno vorrebbe nel merito esser solo, per parer più segnalato, si come nel demerito vorrebbe egli haver compagnia per parer men vergognoso. » (*Veglie di Siena. Ai lettori.*)

Ce passage me ferait croire que les inventeurs du drame récitatif florentin avaient dû affecter quelque dédain pour le madrigal dramatique de Vecchi, qui enlevait en partie à leur œuvre l'intérêt de la nouveauté.

(2) La même année que l'*Euridice* de Peri, Guasparo Torelli, un Ombrien, de Città d. Castello (le pays de Raphaël enfant et de Piero della Francesca), donne à Padoue *I Fidi Amanti*, à 4 voix, pièce pastorale, 1600.

(3) Adriano Banchieri, né à Bologne en 1567; élève de Joseph Guami, organiste de Saint-Marc, organiste à Imola en 1603, moine olivétain, organiste de S. Michele in Bosco près Bologne, peut-être abbé en 1612, mort en

organiste et écrivain de renom, il publia une foule d'œuvres théoriques et polémiques intéressantes; et, comme Vecchi, de la musique religieuse, des morceaux d'orgue fugués, des psaumes, des *sacri concerti*. Il fonda la première Académie de musique à Bologne, celle des Floridi (1615). Ses œuvres dramatiques sont surtout importantes. Il ne s'y est jamais caché de l'imitation de Vecchi, qu'il admirait sans réserves (1). Le *Studio dilettevole* à trois voix, qu'il publie en 1603, est, dit le titre, « nuovamente con vaghi argomenti e spassevoli intermedii florito dall' Amfiparnaso, commedia musicale dell' Orazio Vecchi. »

Si ses deux plus célèbres ouvrages n'en portent pas aussi le nom, c'est qu'en vérité le souvenir est dans la pensée de tous (2). Le sujet est presque identique. Les personnages ont seulement changé de rôle. Pantalon a cédé à Gratian le rôle du vieux barbon; les deux caractères de femmes se sont fondus en un (3). Mais sauf quelques changements de détails (4), les situations musicales sont les mêmes. Les noms et les pays seuls diffèrent. On ne sent quelque originalité que dans un effort pour enchaîner les scènes.

1634. Parmi ses ouvrages théoriques, il faut citer ses *Conclusioni per organo*, Lucques, 1591; l'*Organo suonarino*, Amadino, 1605, et ses *Lettere armoniche*, Bologne, 1628. Il écrivit des comédies et des satires sous le pseudonyme de Camillo Scaligeri della Fratta.

(1) Ce qui est remarquable, c'est que Banchieri fut un des premiers admirateurs de Monteverde, et que cependant il suivit les traces de Vecchi.

(2) *La Pazzia Senile*, ragionamenti vaghi, et dilettevoli, novamente composti et dati in luce, con la musica di Adriano Banchieri Bolognese. Libro II, a 3 voci, Venetia, Amadino, 1598.

Editions nouvelles en 1599, 1601, 1607, 1621, chez Gardane. Les parties complètes se trouvent au Liceo musicale de Bologne, à Augsburg, et Wolfenbüttel.

La Saviezza Giovenile, ragionamenti comici vaghi, e dilettevoli, concertati nel clavicembalo, con 3 voci, intermedi, et argomenti. Op. prima, e 4ª impressione del Dissonante Academico Filomuso Bolognese. — Venise, Gardane, 1628. Les parties complètes se trouvent au Lic. mus. de Bologne.

(3) Argument de *Saviezza Giovenile* : « Gratiano Dottore da Francolino hà unica figlia per nome Isabella, e di questa tiene pensiero accasarla in Pantalone Mercante Chiozotto; mà ne sortisce contrario effetto, accasandosi essa Isabella senza consenso paterno nel di lei amante Sig. Leandro. Il sudetto Dottor Gratiano anch' egli professa d' amante nella Signora Aurora; ma essendo ella amata dal Sig. Fortunato, concludono il secondo maritaggio, onde i Vecchi restano delusi et i giovani godono il frutto della di loro *Saviezza Giovenile*. »

(4) Par exemple, quand Burattino, le valet de Pantalone, lui apprend la façon dont sa fille passe les nuits d'été.

Le style musical rappelle souvent Vecchi, surtout dans le bouffon, mais avec moins de verve et d'invention. Banchieri est habile et sait son métier; ce n'est pas un génie primesautier et plein de sève comme l'auteur de l'*Amfiparnaso* (1).

Le point de vue n'est plus le même non plus. Quand Orazio écrivait l'*Amfiparnaso*, c'était dans sa pensée un art nouveau dont il offrait le modèle, ou le premier exemple. Quand Banchieri fait la *Sagesse juvénile*, ce n'est plus qu'un compromis entre l'art du passé et celui du présent. On sent que Florence l'emporte (2). — « Il n'y a plus de louanges aujourd'hui que pour la musique représentative; quiconque reste attaché aux bonnes règles et à l'observation du contrepoint, est cassé du rôle des musiciens, et enregistré parmi les antiquaires. Le vieux proverbe se vérifie : Le bon n'est pas le bon; le bon est ce qui plaît. — Eh bien, voici du style représentatif. Observe bien cette *Sagesse juvénile*, lecteur; tu

(1) Cf. les situations correspondantes de Vecchi et Banchieri.

Pazzia Senile.	*Amfiparnaso.*
II, 4. Pantalon et Lauretta.	I, 1. Pantalon et Hortensia.
I, 4. Gratiano et Pantalon.	I, 3. Pantalon et Gratiano.
II, 1. Pantalon et Burattino.	III, 1. Pantalon et Francatrippa.
II, 3. } Sérénade de Gratiano.	III, 2. Sérénade de Gratiano.
III, 1. }	

La plus grande différence est que chez Banchieri chaque morceau est indifféremment écrit pour 3 voix, avec accompagnement de clavicembalo.

(2) *L'Academico dissonante al Virtuoso Cantanti.*

« Le testure Musicali d' oggidì, par, che apportino poca loda à gli Compositori mentre esse non vengano espresse all' atto scenico rapresentativo, e chiunque stà sul pontiglio delle buone regole ed osservato contrapunto, vien cassato dal ruolo de' Musici, e registrato à quello degl' antiquari. Che cosa è atto scenico rapresentativo? Un vecchio, un giovine, una serva, una fanciulla, o simili, talvolta in soliloquio, e quando in dialogo trà di loro, e per intramezi balletti, e mascherate; in guisa tale ecco la Musica oggidiana odesi un Basso, un Alto, un Tenore, un Soprano, e simili cantanti singoli et accoppiati si come per intramezi arie, e Sinfonie, e questo vien detto istile moderno, e tal uno eccene talmente moderno, che la buona scuola de' Musici Legislatori meno se lo sognarons, tal che qui si verifica quel detto sententioso :

Che il buono non è buono,
Mà buono quel, che piace.

La seguente *Saviezza Giovenile*, è anch' ella di Scenico istile rapresentativo. Osservala benigno Lettore, che troverai l'antico stile accoppiato al moderno, si come molti intelligenti praticano, anche odiernamente : la testura è Dramatica mista trà il serio, e dilettevole; gradisci l'uno, gode l'altro : canta allegramente, e vive felice. » (Edit. de Milan.)

y trouveras le vieux style joint au moderne. La texture est dramatique, moitié sérieuse, moitié plaisante; agrée l'une, amuse-toi de l'autre. » — Il ne semble pas que le public ait mal répondu à l'appel de l'auteur ; car cette première œuvre de Banchieri eut quatre éditions jusqu'en 1628, et l'auteur y revint à plusieurs fois, en donnant successivement *les Metamorfosi*, *lo Zabajone*, *la Barca di Venetia per Padova*, *le Nozze di primavera*, *le Festino nella sera del giovedi grasso*, etc. (1). Mais il imprime une fausse direction au genre que lui a confié Vecchi. Il n'est sensible qu'aux effets burlesques et au génie du rire, qui ne sont chez son maître que le complément de qualités plus sérieuses et puissantes. La recherche du vrai et l'imitation de la vie se perdent dans la bouffonnerie, presque dans la folie. Je n'en veux pour preuve que ce *Festin du jeudi-gras* (1608) et son « *Contrapunto bestiale alla mente*, » où un chien (« bubbau »), un coucou, un chat (« gnao »), et un choucas (« chiù »), font un contrepoint sur une basse, qui chante un verbiage de fou en latin de docteur (« Nulla fides gobbis, similiter et zoppis »), tandis que des amoureux chantent une « canzonette, » et que la tante Bernardina raconte une nouvelle. Le pire est que le morceau fait preuve de solides qualités théoriques, et est toujours écrit en bon style. Ce n'est pas à ce charivari de fous, que devait conduire la scène si vivante et si colorée de la synagogue (2).

Les musiciens purs abdiquaient leur pouvoir, en le profanant

(1) *Il Metamorfosi musicale*, 4e libro delle canzonette a 3 voci, de A. Banchieri. Venise, 1601, Amadino. — Nouvelle édition, 1606, Amadino (Parties complètes au British Museum, Augsburg et Kœnigsberg).

Il Zabaione musicale, inventione boscareccia, et 1e libro di madrigali a 5 voci, di A. Banchieri. Milan, 1603, Sim. Tini (Parties complètes à Augsbourg).

Barca di Venetia per Padova, dentrovi la nuova mescolanza di A. Banchieri, libro 2e di madr. a 5 voci. Venise, 1605, Amadino. — Nouvelle édit., 1623, Gardane (Parties complètes à Augsbourg et Bologne).

Festino nella sera del Giovedi grasso, 3e libro madrigali a 5 voci di A. Banchieri. Venise, 1608, Amadino (Parties complètes à Bologne, Augsbourg et Cassel).

Tirsi, fili, e Clori, che in verde prato di variati fiori cantano, 6e libro delle canzonette a 3 voci. Venise, 1614, Amadino (Parties complètes à Berlin), etc.

(2) Vecchi en avait malheureusement donné l'exemple dans sa *Selva* de 1590, et d'autres avant lui, puisque sur un madrigal à 8 voix de Marenzio, la *Franceschina*, composé sur des paroles inintelligibles, Vecchi ajoute une neuvième partie, d'un écolier battu par son précepteur, qui divague en latin et en italien.

à des niaiseries bouffonnes. Il était juste que les littérateurs florentins, plus soucieux de la dignité de l'art, prissent leur place à la tête du mouvement dramatique. Nous regretterons toutefois que l'école de Vecchi se soit abandonnée ; plus rapprochée de la foule, et puisant aux sources même du sentiment populaire, elle eût évité ce malentendu, qui pendant plus de deux siècles a fait de l'opéra un spectacle factice, réservé à l'élite, et incomplètement humain.

CHAPITRE III.

L'ANTIQUITÉ ET LE DRAME LYRIQUE FLORENTIN.

Influence de l'antiquité sur la Renaissance de la musique. — Traductions des théoriciens antiques. Le mouvement néo-grec à la fin du seizième siècle. *Œdipe Roi* à Vicence, et la musique d'Andrea Gabrieli. *Le Nome pythique* de Luca Marenzio à Florence.

L'Académie de Bardi et les recherches archéologiques de Vincenzo Galilei. — Jacopo Peri et Giulio Caccini. Leur caractère et leurs travaux. Le style représentatif; la beauté subordonnée à l'expression. Retour à la monodie et à la déclamation lyrique au nom de l'antiquité. L'Opéra florentin est une œuvre de lettrés, aristocratique et conventionnelle. — Ottavio Rinuccini et Jacopo Corsi. — La *Dafne* de Peri; son succès triomphal. Les deux *Euridice*, et les noces de Catherine de Médicis.

Le premier théâtre d'opéra. — Comparaison des théories d'Emilio del Cavalliere avec celles de Gluck et de Wagner.

Les partisans des modernes avaient eu le sentiment du véritable drame lyrique, sans en trouver la forme définitive. Il fallut le secours de l'antiquité et le souvenir de ses exemples, bien ou mal compris, pour faire naître l'opéra.

Il est inutile de rappeler ici l'influence de l'antiquité sur l'Italie de la Renaissance. Pour rester dans le domaine de la musique, il faut citer d'abord les cinq livres de Boèce (1), imprimés de 1491 à 1499, à Venise, sur les principes des vieux musiciens (Aristoxène, Ptolémée, Nicomaque), ouvrage capital qui éveilla le désir de puiser aux sources anciennes, et de ramener la musique moderne à la perfection antique. En 1498, George Valla donna une traduction latine de l'introduction harmonique d'Euclide, sous le nom de Cléonidas (Venise). Pendant la première

(1) Boetius, Anerius Manlius Severinus, *De Arithmeticâ*, libri 2; *De Musicâ*, libri 5; *Geometriae*, libri 3. Venise, Io et Greg. de Gregoriis, 18 août 1492, in-folio.

moitié du seizième siècle, Boèce fait loi et dispense de l'étude directe des anciens (1). Nous ne pouvons guère noter qu'une traduction latine, par Carlo Valguglio, du commentaire de Plutarque (?) sur la musique (1532. Venise). Mais, en 1562, paraît la traduction latine d'Aristoxène, de Ptolémée, et des fragments d'Aristote, par Gogavino del Grave (Venise). Elle permettait enfin d'avoir une connaissance plus directe de l'antiquité. Les théories d'Aristoxène furent aussitôt répandues dans les sociétés d'artistes, et discutées avec chaleur. L'admiration passionnée de la Renaissance pour les œuvres plastiques de l'antiquité, l'aveugle confiance en la sûreté de ses règles, se renouvela cent ans plus tard pour la musique. Elle y était plus dangereuse. On n'avait plus affaire à des chefs-d'œuvre d'une beauté reconnue, mais à des théories contestables, qu'aucun exemple n'illustrait, puisque la musique grecque avait disparu. De plus, la génération de la fin du seizième siècle avait perdu la force de résistance et la sève des Primitifs de la peinture et de la sculpture (2). Elle pouvait donc moins se défendre contre les dangers d'une imitation, d'ailleurs moins justifiée. La musique, au point où la trouvèrent les théories antiques, avait atteint avec Palestrina, Lassus et Gabrieli une splendeur admirable. C'était de sa part, modestie exagérée et faiblesse blâmable, que de chercher dans le passé un encouragement pour se développer, — pis encore, une condamnation de ses tendances, et une obligation de les subordonner à un idéal disparu. — Heureusement, le danger s'atténue par l'élasticité des théories, que chacun tire à soi, pour justifier les tendances les plus contraires, et les arts les plus opposés (3).

Trois dates capitales nous montrent la puissance du mouvement néo-grec en musique aux environs de 1580 (4).

(1) Glareanus Henricus, Helvetius, *Isagoge in musicen*, e quibusdam bonis authoribus lat. et graec. Bâle, 1516.

Glareanus H., *Dodecachordon*. Bâle, Henric. Petri, in-fol., 1547.

Dentice Luigi, napoletano, *Duo dialoghi della musica theoretica et prattica*, raccolti da diversi autori greci et latini. Rome, Lucrino, in-4°, 1553, etc.

(2) Il est remarquable pourtant quelle énergie plus grande il y a dans Caccini, Monteverde, Vecchi, etc., que dans les peintres de la même époque. C'est qu'ils ne sont pas encombrés par le génie de leurs prédécesseurs.

(3) C'est ainsi que Zarlino et Galilei s'appuient également sur l'étude des anciens, l'un pour défendre les maîtres de la musique contemporaine, l'autre pour les condamner.

(4) Dès 1574, la seigneurie de Venise fait représenter devant Henri III, dans la salle du grand Conseil, une *Tragédie à l'antique*, de Claudio Cornelio Frangipane, avec musique du célèbre Claudio Merulo (éd. Farri, 1574,

En 1585, le grand Andrea Gabrieli, le plus illustre maître de la musique vénitienne, écrit les *Chœurs d'Œdipe roi*, pour la représentation solennelle de la tragédie de Sophocle, à Vicence, sur le théâtre grec de Palladio (1).

En 1581, Vincenzo Galilei publie son *Dialogue de la musique ancienne et moderne*, où il offre à ses contemporains l'exemple de l'art antique (2).

in-4°). La pièce est perdue, et nous ne savons pas exactement dans quels rapports étaient combinées la poésie et la musique; mais il est peu probable que le grand madrigaliste vénitien se soit préoccupé de modifier son style habituel. La recherche d'archaïsme ne porta sans doute que sur la poésie, sur l'introduction des chœurs et des airs chantés, dans une action mythologique. « Fu recitata con quella maniera che si ha alla forma degli antichi. Tutti li recitanti hanno cantato in soavissimi concenti, quando *soli*, quando accompagnati; ed in fine il coro di Mercurio era di sonatori che avevano quanti varii istrumenti che si sonarono giammai. Li trombetti introducevano li dei in scena, quale era instituita con la macchina tragica, ma non si è potuto ordinare per il gran tomolto di persone che qui vi era. Non si è potuto imitare l' antichità nelle composizioni musicali, avendole fatte il sig. Claudio Merulo, che a tal grado non debbono essere giunti gli antichi, come a quello di monsign. Giuseffo Zarlino, il quale è stato occupato nelle musiche che hanno incontrato il Re nel Bucentoro, ed è stato ordinatore di quelle che continuamente si sono fatte ad istantia di S. Maestà. » (Frangipane, 2° édit. de sa tragédie; Farri, in-12.) — D'autres historiens ont parlé d'un *Orfeo* de Politien, mis en musique par Zarlino et donné par Venise à Henri III, pour la même occasion. Mais il ne s'agit sans doute que de représentations avec intermèdes musicaux, dans le goût des cours italiennes du quinzième siècle : Ferrare ou Florence. (Voir le chapitre de l'*Opéra français :* Ballet comique de Beaujoyeulx.)

(1) La Compagnia della Calza, constituée à Venise pour organiser les fêtes publiques et privées, fit élever par Palladio un théâtre grec en bois, où Federigo Zucchero peignit douze tableaux relatifs à l'action (Vasari, XII, 127, éd. 1856, in-16), pour la seule représentation d'*Antigone*, da messer Conte di Monte Vicentino (Conti Pigatti), le 28 février 1565. (Morelli, *Catal. comm. ital.* Venise, 1776, in-8°.)

(2) a) *Chori in Musica*, composti da M. Andrea Gabrieli, sopra li Chori della Tragedia *di Edippo Tiranno*. Recitati in Vicenza l'anno MDLXXXV con solennissimo apparato, et novamente data alle stampe. — Venetia, Ang. Gardano, 1588.

J'en ai retrouvé les parties, — malheureusement incomplètes, — dans la Biblioteca del Seminario, de Padoue.

b) *Galilei Vincentio. Fronimo. — Dialogo della musica antica et della moderna*. Florence, Marescotti, in-folio, 1581 (Rome, Biblioth. Sainte-Cécile).

c) *Combattimento di Apolline col serpente*. — Poesia de Ottavio Rinuccini, mus. Luca Marenzio (3° intermède des « Intermedii et Concerti fatti per la Commedia rappresentata in Firenze, etc. », publiés en 1591, par Christofano Malvezzi. Venise, Vincenti. — Parties complètes à la Hofbibl. de Vienne. — 5, 6, 8, 11, à la Bibl. nat. de Florence).

En 1589, pour le mariage de D. Ferdinando Medici et Madame Cristiana de Lorraine, grands-ducs de Toscane, Luca Marenzio, le premier compositeur de Florence, écrit le *Combat d'Apollon avec le serpent Python*, sujet évidemment inspiré des concours musicaux aux jeux Pythiques (1).

A la vérité, l'œuvre de Marenzio, comme celle de Gabrieli, sont encore conçues dans l'ancien style de la musique du seizième siècle.

Les chœurs de Gabreli sont empreints de la gravité religieuse de ses compositions d'église, et ne sont pas à proprement parler des œuvres dramatiques. Mais il faut noter que, dès cette partition (1588), il y a des monodies clairement marquées : « Solo. » De plus, les quatre chœurs d'Œdipe se modèlent exactement sur les vers de la traduction italienne, se divisant tour à tour en deux, trois, quatre et six voix, avec un effort scrupuleux pour suivre la déclamation lyrique, en noter l'accent et en doubler la valeur.

Chez Marenzio, le dialogue de Rinuccini était évidemment déclamé. Les seuls morceaux qui nous restent sont trois chœurs du peuple de Délos, à douze, quatre et huit voix. Il eût été assez surprenant qu'un maître du madrigal, musicien de la chapelle Sixtine, fût entré dès l'abord dans les réformes des lettrés florentins. Mais sa tendresse et cette gracieuse sensibilité, qui lui avait fait donner le nom du « più dolce cigno dell'Italia, » le rendait propre plus qu'un autre à prendre la direction de l'art nouveau.

(1) On retrouvera, dans le beau livre de M. Gevaert sur la Musique grecque, la description du *Nome Pythique*, d'après un passage de Pollux, qui en donne le programme (IV, 84). C'était une Sonate ou Concerto, de genre essentiellement descriptif et imitatif, qui remontait jusqu'à 600 avant Jésus-Christ, à Sacadas d'Argos. Le cadre en était invariable.

C'était la lutte d'Apollon et du serpent, en 5 parties :

1° Introduction. — Le dieu observe le terrain et examine s'il est propre au combat.

2° La provocation. — Il défie le dragon.

3° L'iambique. — Le combat s'engage. Le soliste imitait les fanfares de trompette, et faisait entendre un trait particulier à l'*aulos* (l'ὀδοντισμός), exprimant les grincements de dents du monstre.

4° La prière. — La victoire du dieu est célébrée.

5° Ovation. — Apollon entonne des chants de triomphe.

Cette sonate était un solo d'instrument; d'abord réservée à l'*aulos*, elle passa aux instruments à cordes. Aucun virtuose ne se dispensait de jouer son concerto, son « Pythicon » devant le public. On peut dire que Wagner a écrit, lui aussi, son « Pythicon » dans Siegfried (lutte du héros et du dragon Fafner).

C'est un malheur pour l'art qu'il n'ait pu voir la renaissance de la monodie, qu'il avait préparée, et l'éclosion du drame lyrique, auquel il eût donné sans doute plus de vie, et d'un art plus élevé, que Peri et Cavaliere. Il mourut en 1599, dans la pleine force de son talent (1).

Ainsi, les deux plus grands musiciens de l'Italie, qui d'accord avec les lettrés, cherchent, avant 1590, à restaurer le théâtre antique, ne conçoivent encore la part de la musique que comme secondaire, et la réservent aux chœurs de la tragédie.

L'Académie de Bardi la fait pénétrer au sein même du drame, dans la déclamation lyrique et dans le dialogue.

*
* *

Giovanni Bardi, comte de Vernio, tenait à Florence, vers la fin du seizième siècle, un salon d'artistes, qui avait fini par prendre, comme toutes les sociétés du temps, le caractère d'une petite Académie (2). La nuance en était surtout musicale, mais sans pédantisme et de bonne compagnie. Le maître de maison lui-même était compositeur. C'est dire qu'un dilettantisme intelligent dominait dans ces réunions, où l'on s'occupait de musique avec des préoccupations littéraires. La musique y gagnait moins que les musiciens. Ils y prirent une intelligence des choses de l'art, très supérieure à la moyenne; quand on compare l'esprit d'un Mozart ou d'un Rossini à celui d'un Caccini, d'un Peri ou d'un Gagliano, on est frappé de la supériorité de ceux-ci. Ils la durent en partie au salon de Bardi. Caccini le proclame haute-

(1) Luca Marenzio, né vers 1550, à Coccaglia, près Brescia; maître de chapelle du roi de Pologne, puis du cardinal d'Este, du cardinal Aldobrandini, chapelain-chanoine de la Sixtine en 1595.

(2) Il serait curieux d'étudier ce besoin d'Académies en Italie, au commencement du dix-septième siècle. — Je ne parle pas de celle des Carraches à Bologne (*Desiderosi* et *Incamminati*). — Après la mort de Corsi, Gagliano fonde les *Elevati* en 1607. Les *Alterati* de Florence ne font pas de place à la musique. Mais, à la même époque, on compte les académies musicales suivantes : Sienne, *Intronati*, *Filomati*; Mantoue, *Invaghiti*; Vicence, *Olimpici*; Bologne, *Gelati*; Ferrare, *Intrepidi*.

Sans parler pour tous les arts réunis, de : Sienne, *Filomeli*; Ferrare, *della Morte*, *dello Spirito santo*; Vérone, *Filarmonici*; Pérouse, *Unisoni*; Césène, *Eterei*.

Puis viennent (musique seule) vers 1620 : Bologne : *Floridi*, *Filomusi*; Bergame, *Eccitati*; Faenza, *Spennati*; Padoue, *Occulti*; Casalmaggiore, *Filomeni*; Udine, *Sventati*; Brescia, *Erranti*.

ment : « Je puis dire que j'ai plus appris de ces doctes entretiens que de plus de trente ans de contrepoint (1). »

L'esprit le plus intéressant de ces réunions devait être Vincenzo Galilei (le père du célèbre savant). Musicien et lettré, élève de Zarlino, il était nourri de l'antiquité, et professait le plus profond mépris pour les « Goths (2) » (entendez, pour les restes de l'art du moyen âge, contrepoint et madrigal). Ce fut lui sans doute, qui donna à l'Académie sa tournure réformatrice et archéologique. Son *Dialogue* de 1588 est une œuvre de combat; armé de l'art antique, il met en lumière les erreurs de la musique de son temps (3). Il ne s'aperçoit pas que le but est autre et les moyens différents. Au reste, partisans et adversaires de la musique moderne, se rencontrent dans l'éloge exagéré des anciens. Moins de dix ans après, Artusi écrasera les novateurs avec les mêmes exemples qui leur ont servi à condamner leurs devanciers (4).

Les théoriciens italiens partent de ce fait (attesté par les écrivains antiques), que la musique grecque, disposant de moyens plus simples, produisait des effets plus puissants (5). Ils l'expli-

(1) « Posso dire d' havere appreso più dai i loro dotti ragionari, che in più di trenta anni non ho fatto nel contrappunto. » (Caccini, *Nuove Musiche*, 1601, préface.)

(2) « ... Sous le flot des Barbares, toute science s'éteignit, comme si tous les hommes étaient tombés dans une lourde léthargie d'ignorance: ils vivaient sans désir de savoir, ils avaient de la musique la même idée que des Indes occidentales, et ils persévérèrent dans cette cécité jusqu'à ce que d'abord le Gafurio (*a*), puis le Glareano (*b*) et enfin le Zarlino (*c*), princes vraiment de cette nouvelle science, commencèrent de chercher à la tirer des ténèbres. » (Galilei, Préambule des Dial.)

(3) Galilei publie en même temps trois vieux hymnes grecs, aux Muses, à Apollon, à Némésis, dont un de ses amis, noble florentin, avait pris exacte copie sur un manuscrit grec qui appartenait au cardinal S. Angelo, à Rome. Il donne aussi le traité d'Aristides Quintilianus et de Bryennius sur la musique.

(4) Artusi Gio Maria di Bologna. L'Artusi, *Overo delle imperfettioni della moderna musica, ragionamenti due.* Venise, Vinconti, 1600, in-fol.

(5) Ils reproduisent les exemples connus de Pythagore, de Démodocus dans l'*Iliade*, de Timothée et d'Alexandre, de l'aède qui protège la chasteté de Clytemnestre, de Thalès de Candie délivrant de la peste les Lacé-

a) *Gafurius Franchinus Laudensis. Theoricum opus musice discipline.* Naples, Fr. Dini, 1480, in-4° (Bologne, Lic. Mus.). — *Theorica Musice.* Milan, Mantegat, 15 déc. 1592, in-4°. — *Practica musice*, sive musicen actiones, in-4 lib. Milan, Signerre, 1496, in-fol. Venise, 1512, in-fol.

b) *Glareanus Henricus* (voir plus haut).

c) *Zarlino Gioseffo* da Chioggia. — *Opere*, 2 l. Venise, 1589, in-fol., voir chap. IV.

quent par l'unité de l'œuvre. Un seul homme était alors poète et musicien (1). Au son d'un seul instrument, il chantait ses œuvres personnelles. Aristoxène, Ptolémée, Euclide, nous montrent de plus, qu'ils n'usaient pas de toutes nos consonnances; leur oreille plus délicate était blessée d'harmonies qui nous charment; nos consonnances imparfaites (tierces et sixtes) étaient dissonances pour eux. Il en résulte que notre musique est matériellement plus riche que la musique ancienne; mais l'esprit en est beaucoup plus pauvre.

« Il n'est pas étonnant qu'un seul homme, à la fois musicien et poète excellent, chantant et récitant, au son d'un unique instrument à quatre cordes, des choses conformes au goût et à la nature de son public, ait fait sur lui l'impression que nous avons dite : les choses simples s'impriment plus fortement en nous que les choses complexes » (2).

C'est donc un retour vers la simplicité que veulent les novateurs; et, comme tous les novateurs, c'est au nom de la nature qu'ils veulent accomplir leur réforme, sans s'apercevoir que rechercher la simplicité d'un autre âge est un raffinement de plus; ils ne craignent pas d'appauvrir l'art en le privant des ressources devenues légitimes et naturelles par l'usage. Cela est si vrai que, dès qu'il se trouvera des musiciens de génie parmi les novateurs, loin de renoncer au bénéfice des nouvelles découvertes, ils reviendront puiser à ces richesses de l'harmonie et de l'instrumentation, et leur feront une place plus large encore.

Il ne semble pas que l'Académie de Bardi ait eu dès l'abord claire conscience de l'œuvre qu'elle avait à accomplir, ni même qu'elle se soit laissé convaincre par les théories de Galilei (3). En 1589, aux fêtes de Florence (4), nous trouvons à la tête des spectacles musicaux Giov. Bardi lui-même, et ses amis, Rinuccini, Peri, E. de Cavalieri, peut-être Caccini. Cependant, il n'y a là

démoniens; de Clinias, dans Athénée, qui calme ses accès de colère aux sons de la cithare, etc.

(1) Ils s'appuient sur Strabon, Horace, Plutarque, Pline, *Hist. Nat.*, V, 6.

(2) « Non è gran cosa, che un musico solo, e poeta eccellente al suono di un solo Instromento di quattro o piu corde, cantasse e recitasse cose conformi alla natura, et volontà degli ascoltanti, e in loro si immutasse il senso, e facesse quegli effetto, che gia habbiamo detto, massime che ne' sensi si imprimono le cose piu semplici, piu facilmente che le miste. » (Artusi, 13.)

(3) Il est curieux du reste que Galilei ait publié, non ses monodies, mais ses madrigaux à 4 et 5 voix. Primo libro, Venise, Gardane, 1574. Secondo libro, Venise, Gardane, 1587.

(4) Voyez chapitre II.

rien encore qui annonce le nouveau style dont ils vont se faire les champions, et les intermèdes de la comédie sont de purs madrigaux à 3, 4, 5, 6, 8 voix, des dialoghi pour 12, 15, 18, 30 voix, des morceaux instrumentaux ou sinfonie à six parties, et des ballets.

Ce fut Galilei, qui, le premier, joignant l'exemple à la théorie, fit entendre le chant en « *style représentatif*, » comme on dit à l'époque. Piero Bardi, dans sa lettre du 16 décembre 1634 à Doni (1), dit que « dans cette tentative si difficile et jugée presque ridicule (« stimata quasi cosa ridicolosa »), il fut surtout aidé par son père, le comte de Vernio, et qu'ils passèrent des nuits entières à cette recherche. Pour mieux affirmer son intention dramatique, Galilei s'attaqua à une des pages les plus célèbres de la poésie moderne, à la scène d'Ugolin de la *Divine comédie* (2). Il la mit en musique, et la chanta lui-même, en s'accompagnant sur la viole (3). Galilei était beau; sa voix était passionnée; il semble que sa musique, un peu dure (4), fût expressive; elle eut grand

(1) Doni est le plus important des historiens à consulter pour la réforme musicale de Florence. Il faut surtout recourir à ses *Trattati di Musica*, 1763 (comprenant un « Trattato della musica scenica, » neuf discours sur le même objet, un discours de Giovanni Bardi « sopra la musica antica e il cantar bene; » un autre de Pietro della Valle, « della musica del' età nostra, che non è punto inferiore, anzi e migliore di quella dell' eta passata, » etc.). C'est le deuxième volume des *Trattati*. — On doit seulement reprocher à l'auteur un peu trop de patriotisme florentin, qui le rend injuste pour les artistes des autres pays.

J. B. Doni, né à Florence en 1593, mort en 1647, fit cinq ans d'études en France, à Bourges, à l'école de Cujas (1613-1618). Il fut docteur à l'Université de Pise, étudia les langues orientales, les sciences naturelles et la philologie. Deux fois encore il revint en France, en 1621, avec le cardinal-légat Ottavio Corsini; un peu plus tard, avec le cardinal Barberini. Il y forma de solides amitiés, en particulier avec le Père Mersenne. Secrétaire du Sacré-Collège, puis, vers 1640, professeur d'éloquence à Florence, académicien de la Crusca, il écrivit des dissertations sur la musique, et imagina même une lyre, dite Lyra Barberina, qu'il dédia à Urbain VIII. Ce lui fut un prétexte à d'intéressantes études sur les instruments à cordes de l'antiquité. — Le plus important de ses écrits ne fut publié qu'un siècle après sa mort. La Bibl. Nat. de Paris possède quelques manuscrits de lui.

(2) Ce premier essai du drame lyrique ne nous est malheureusement pas parvenu, non plus que les autres œuvres monodiques de Galilei. Dernièrement encore, Verdi le faisait vainement rechercher.

(3) « Galilei sopra un corpo di viole esattamente suonate, cantando un tenore di buona voce, e intelligibile, fece sentire il lamento del conte Ugolino di Dante. » (Lettre de Bardi.)

(4) « Una certa rozzezza, e troppa antichità. » (Lettre de Bardi.)

succès auprès des habitués de Bardi, mais souleva de violentes discussions au dehors, et la colère des vieux musiciens. »

Galilei ne s'en tint pas là, et mit en musique des fragments de Jérémie (1). Mais déjà l'inventeur était dépassé, et la gloire de sa découverte allait à de plus grands musiciens que lui.

Il y avait alors auprès de Giovanni Bardi, deux artistes, dont l'un, Jacopo Peri, était déjà célèbre à Florence, — dont l'autre, Giulio Caccini, tout jeune encore, et peu connu, devait atteindre en peu d'années à une renommée universelle. Tous deux étaient chanteurs. C'est à eux que le comte de Vernio s'ouvrit de ses idées sur la tragédie antique, et de ses projets pour le drame musical contemporain (2). Il lui fallait créer deux choses : l'instrument, — le style récitatif ; — et le genre, — le drame récitatif. — Pour les premiers essais, il s'adressa à Caccini, plus jeune, plus docile (3); et le moment venu, il eut recours au grand nom et au talent de Peri pour faire réussir l'œuvre (4).

*
* *

Giulio Caccini dit Jules Romain, était élève de Scipione del Palla, célèbre chanteur. Les historiens ont en général laissé de lui l'impression d'un caractère insinuant et orgueilleux, habile à détourner à son profit les découvertes des autres, et à s'enrichir de leurs mérites, non moins que des siens, qui étaient grands. — Je crains qu'ils ne se soient laissé abuser par l'orgueil bien autrement superbe de ses rivaux (Peri), et l'esprit national des historiens florentins, toujours prêts à diminuer les artistes des autres villes, au profit des leurs. Tout autre nous apparaît Caccini au travers de ses œuvres et de ses écrits. Il a d'abord une politesse de manières, une « gentilezza » de style, qui charme, quand on pense au verbe prophétique et à l'énorme vanité de nos musiciens du dix-neuvième siècle. Caccini est un homme de bonne compagnie. La tendresse de son âme affectueuse ne se traduit pas seulement dans ses chants, mais dans la reconnaissance qu'il est toujours prêt à témoigner à ses amis et à ses maîtres. C'est un

(1) « Parte delle Lamentazioni, e responsi della Settimana santa. »

(2) Il est probable qu'il eut recours à Peri et à Caccini, plutôt qu'à Galilei, parce qu'il était plus libre de les faire travailler à son gré.

(3) « Sotto la intera disciplina di mio padre. » (Lettre de Bardi.)

(4) Voir : Hugo Goldschmith, *Die italienische Gefangsmethode des XVII Jahrhunderts*. Breslau, 1890. — Gevaert, *La musique vocale en Italie*, 1882. A. de la Fage, *Essais de diphtérographie musicale*, 1864.

cœur ingénu, de véritable artiste, et tout pénétré de musique. Quelques mots discrètement émus de ses préfaces le font aimer plus que des éloges de commande. On lui sait un gré infini de « ces gracieuses musiques, qu'il entend résonner dans son âme (1), » et qu'il écrit « pour le soulagement des cœurs oppressés (2); » de son enthousiasme si gentiment naïf pour son bel art, « le plus excellent de tous, celui qui ne souffre pas la médiocrité, » et dont il s'excuse aimablement à la fin de ses *Nuove Musiche* (3). « Si je me suis laissé entraîner plus loin qu'il n'était peut-être convenable, mon excuse sera le grand amour que j'ai pour la musique, par inclination de nature, et travaux de tant d'années (4); cet art si beau et si charmant, devient admirable et prend tout notre amour, quand ceux qui en ont la charge l'égalent par leurs efforts à ces sublimes harmonies célestes, dont rayonne tant de bien sur la terre, éveillant les intelligences à la contemplation des délices infinies goûtées dans le Paradis. »

Cette nature artistique le sauve des exagérations de sa théorie. Esprit flexible, il n'a rien de sec ni d'exclusif. « Pas de règles sans exceptions (5). » Il est hardi, et l'habitude des libres discussions chez Bardi lui a donné la conscience du droit de son génie à se développer suivant ses lois, et à n'accepter de règles que de sa raison. Mais il est protégé contre les dangers d'une originalité factice, par son bon sens et le caractère humain de

(1) « *...musiche di quella intera grazia, ch' io sento nel mio animo risonare*, io ne possa in questi scritti lasciare alcun vestigio... » (*Nuove Musiche.*)

(2) « *...per sollevamento talvolta degli animi oppressi.* » (*Nuove Musiche.*)

(3) Le *Nuove Musiche* di Giulio Caccini detto Romano. Florence, Marescotti, 1601 (Exemplaires au Conservatoire et à la Bibl. Nat. de Paris, et en beaucoup de bibliothèques). — Nouvelles éditions : en 1607 (Venise, Raverii), 1608 (Venise, Vincenti), 1615 (Venise, Vincenti), 1614 (Florence, Zanobi Pignoni), etc.

(4) « L'amor della musica acceso in me per inclinazione di natura, e per gli studi di tanti anni, mi scuserà se io mi fosse lasciato trasportar più oltre, che forse non conveniva a chi non meno stima lo imparare, che il comunicar lo 'mparato, et alla reverenza, che io porto à tutti i professori di quest' arte : la quale bellissima essendo, e dilettando naturalmente, allora si fa ammirabile, e si guadagna interamente l'altrui amore, quando coloro, che la posseggono, e con lo 'nsegnare, e col dilettare altrui esercitandola spesso, la scuoprono, e appalesano per un esempio, e *una sembianza vera di quelle inarrestabili armonie celesti, dalle quali derivano tanti beni sopra la terra*, svegliandone gl' intelletti uditori alla contemplazione de i diletti infiniti in Cielo somministrati. » (*Nuove Musiche.*)

(5) « Il giudizio speciale fa ad ogni regola patire qualche eccessione. » (*Nuove Musiche.*)

son art. « Je ne me suis jamais tenu aux banales limites où s'arrêtent les autres ; j'ai toujours été explorant et cherchant le plus de nouveautés possible, pourvu toutefois que la nouveauté soit apte à mieux accomplir la véritable fin de la musique, qui est de plaire et d'émouvoir (1). »

La haute idée qu'il a de son art le rend très sévère pour les autres comme pour lui-même. Le musicien n'est pour lui, ni un virtuose ni un penseur; c'est un homme, dans la plus noble acception du mot, un homme complet, ayant à la fois la technique et l'intelligence générale de son art (2).

L'importance de Caccini dans la réforme de Florence est double. Il ne forme pas seulement une école de compositeurs, mais une école de chanteurs, et donne les exemples du nouveau style et les leçons du nouveau chant (3).

Il raconte lui-même l'histoire de ses découvertes. Après avoir rendu hommage au comte de Vernio et à sa société, il dit qu'il fut encouragé par eux à se défaire de cette musique qui ne tient pas compte des paroles et déchire la poésie (4), et à retrouver la manière dont parlent Platon et les philosophes antiques (5). Pour eux, la musique est constituée par trois éléments essentiels : 1° la parole (favella); 2° le rythme, et, en dernier, le son. Le contrepoint s'écartait absolument de ce but; les chants soli d'alors, avec accompagnement d'instruments à cordes (6), n'étaient

(1) « Ma perche io non mi sono mai quietato dentro à i termini ordinarii et usati da gli altri, anzi sono andato sempre investigando più novità a me possibile, pur che la novità sia stata atta à poter meglio conseguire il fine del musico, cioè dilettare, e muovere l'affetto dell' animo. » (*Nuove Musiche.*)

(2) Dans la profession de musicien, dit-il « (per l'eccellenza sua), non servono solo le cose particolari, ma tutte insieme la fanno migliore. » (*Nuove Musiche.*)

(3) Ses deux filles, Settimia et Francesca, sont parmi les plus célèbres chanteuses du siècle. Francesca est même un compositeur dramatique de grand talent. Voir chapitre V.

(4) « Laceramento della poesia. » (*Nuove Musiche.*)

(5) «... Ma ad attenermi a quella maniera cotanto lodata da Platone e altri Filosofi, che affermarano la musica altro non essere che la favella e 'l ritmo, ed il suono per ultimo, e non per lo contrario. » (*Nuove Musiche.*)

(6) Caccini lui-même avait composé de ces chants, avant de penser au style proprement récitatif. S. Bonini (dans Lafage, *Essais de diphtérographie*) cite notamment le *O Benedetto giorno* de 1589, et dit que ce fut le premier spécimen de monodie. « Giulio Caccini, à S. Spirito de Florence, « entro ad una nuvola, » chanta, à l'arrivée de Mme Cristiana de Lorraine, *O Benedetto giorno*, dont le titre lui est longtemps resté comme surnom. » Piero Bardi confirme que Caccini « se sentait naturellement porté vers la nouvelle musique, » avant d'être confié à la direction de son père.

pas beaucoup plus heureux, à cause de la multitude des passages d'agrément sur les syllabes brèves ou longues qui empêchaient d'entendre les paroles. « Ayant donc vu que de telles musiques ne donnaient d'autre plaisir que celui de l'oreille, et qu'on ne pouvait émouvoir l'intelligence sans le secours des paroles (1), » il vint à l'idée de Caccini « d'inventer une sorte de chant où l'on pût comme parler en musique. Il commença à composer des chants pour voix seule, qui lui semblaient plus propres à émouvoir et à plaire que des combinaisons de plusieurs voix ensemble. » Ces madrigaux à une voix (2) furent entendus avec « d'amoureux applaudissements (3) » dans la « Camerata » de Bardi. Encouragé par le succès, mais voulant l'éprouver encore sur des gens moins prévenus que ses amis de Florence, Caccini se rendit à Rome, où il fit exécuter ses œuvres dans les salons, — chez Nero Neri, Lione Strozzi, etc. Il y acquit la certitude qu'il était dans la bonne voie et prit confiance dans ses forces (4). De retour à Florence, il eut l'idée de créer un genre de canzone poétique et grave, avec accompagnement de plusieurs instruments à cordes (5). Il s'adressa aux poètes gentilshommes de sa connaissance; Gabriello Chiabrera lui fournit des vers dans tous les mètres. Il en mit en musique un très grand nombre, se faisant ainsi la main au nouveau style drama-

(1) « Veduto adunque, che tali musiche e musici non davano altro diletto, fuori di quello che poteva l'armonia dare all' udito solo, poichè non potevano esse muovere l'intelletto senza l'intelligenza delle parole, mi venne pensiero introdurre una sorte di musica per cui altri potesse quasi che *in armonia favellare*, usando in essa una certa nobile sprezzatura di canto, trapassando talora per alcune false, tenendo però la corda del basso ferma, eccetto che quando io me ne voleva servire all' uso comune, con le parti di mezzotocche dall instrumento, per esprimere qualche affetto, non essendo buone per altro. » (*Nuove Musiche*).

(2) Madrigaux : « Perfidissimo volto; — Vedro 'l mio sol; — Dovrò dunque morire, » et un air sur l'églogue de Sannazar : « Itene all' ombra. » — écrits « dans ce style, » dit Caccini, « que j'employai ensuite pour les pièces qui ont été représentées avec chant, à Florence. »

(3) « Amorevole applauso. »

(4) On lui dit que jusqu'alors on n'avait jamais entendu chant d'une voix seule sur un simple instrument, qui eût eu tant de force pour émouvoir le cœur. « ...dicendomi per fine a quei tempi non havere udito mai armonia d'una voce sola sopra un semplice strumento di corde, che havesse havuto tanta forza di muovere l'affetto dell' animo quanto quei madrigali. » (*Nuove Musiche.*)

(5) Jusqu'alors, d'après Caccini, on ne composait guère que des canzonette sur paroles assez brèves.

tique et y habituant le goût public, qui accueillait avec enthousiasme ses moindres œuvres. Dans toutes, il cherchait à traduire le sens des paroles en émotions musicales (1). Il ne s'y refusait pas l'agrément de certains passages, ports de voix, embellissements, qui ornent le chant sans en augmenter l'expression, — ces lianes charmantes et dangereuses de la musique italienne, qui l'ont quelquefois étouffée. Mais Caccini en réglait l'emploi avec bon sens, faisant le procès à leur abus, et revendiquant les droits de la vérité et de la simplicité (2). Il exige que le chanteur, comme le compositeur, s'appliquent avant tout à comprendre la poésie, à s'en bien pénétrer, et à l'exprimer avec goût et émotion; la beauté du morceau, la qualité d'œuvre d'art vient après; on est toujours beau quand on est expressif.

C'est une hardie révolution qu'annoncent de telles paroles. Elle peut renouveler l'art en le retrempant dans la nature; mais elle peut en revanche étouffer la musique, qu'elle subordonne à la poésie, et je voudrais savoir ce qu'en aurait pensé Mozart, qui soumettait si fièrement la poésie à la musique (3). Cependant Mozart

(1) « Ho sempre procurata l'imitazione dei concetti delle parole, ricercando quelle corde più e meno affettuose secondo i sentimenti di esse, e che particolarmente havessero grazia, etc. » (*Nuove Musiche*).

(2) « Les passages ne sont pas nécessaires à la bonne manière du chant, mais je crois plutôt à un certain chatouillement de l'oreille (« ma credo io più tosto per una certa titillatione a gli orecchi ») de ceux qui ne savent pas ce que c'est que chanter avec passion. Rien au monde n'est plus contraire à l'émotion (« affetto »). Je ne m'en suis servi que dans les morceaux moins expressifs, et seulement sur les syllabes longues et dans les cadences finales. Dans tous les cas, quand on en use, ce doit être avec méthode et non pas au hasard ou d'après la pratique du contrepoint. Pour bien composer ou chanter dans ce style, il est beaucoup plus important de comprendre l'idée et les paroles, de les sentir et de les exprimer avec goût et émotion, que de savoir le contrepoint. (« Alla buona maniera di comporre e cantare in questo stile, serve molto più l'intelligenza del concetto, e delle parole, il gusto e l'imitazione di esso, cosi nelle corde affettuose, come nello esprimerlo con affetto cantando, che non serve il contrappunto... ») On s'est fait une façon de chanter uniformément sentimentale. (« ... una maniera di cantare (verbi grazia) tutta affettuosa con una regola generale. ») Quelque parole, quelque sens que ce soit, la manière est devenue le fondement de la passion. La cause de ce défaut est que le musicien ne sait pas bien ce qu'il veut chanter... (« La radice del qual difetto (se non m'inganno), è cagionata perche il musico non bene possiede prima quello, che egli vuol cantare. ») (*Nuove Musiche.*)

(3) « Dans un opéra, *il faut absolument que la poésie soit la fille obéissante de la musique...* Un opéra doit évidemment plaire d'autant plus que le plan de la pièce sera bien composé, mais que les paroles auront été

lui-même a profité de la réforme, et c'est une exception dans son œuvre que le pur objet d'art, qui n'exprime pas un sentiment, une passion, un état d'âme (1). Les idées de Caccini et de l'école florentine sont vraies et fortifiantes pour les génies; elles redoublent leur force en leur donnant des règles, en les enserrant dans le respect de la vérité, et en les contraignant à la précision. Elles sont dangereuses et desséchantes pour la foule des musiciens, qui se sont réduits au rôle de souligneurs de rimes, et elles ont créé le genre, rarement sublime, toujours monotone, et souvent ennuyeux, de l'opéra du dix-septième siècle.

Les exemples que Caccini joint aux préceptes dans ses *Nuove Musiche* de 1601, sont des plus instructifs. Ils forment un recueil, non seulement de précieux conseils pour l'art du chant, mais de modèles pour les nuances des passions. C'est, en style récitatif, la contrepartie des essais d'Orazio Vecchi en style madrigalesque, dans les *Veilles de Sienne*. On y trouve des exemples « d'esclamazione languida, » « d'esclamazione spiritosa, » « d'esclamazione viva, più viva, larga, rinforzata, » « di favella in armonia, » etc. On voit combien Caccini, et tous les vieux maîtres d'Italie, étaient en rapport constant et direct avec la nature. Mais on pressent aussi le danger de ces beaux cahiers d'expressions, pour les élèves, — les maîtres de la génération suivante; ils y puisent la tentation de sentir et de parler, selon des formules toutes faites. Et déjà en 1601, nous apprenons de Caccini, qu'il n'imprime ces mélodies, après s'y être longtemps refusé, que parce qu'on les emploie mal à propos et sans les bien connaître, qu'on les imite, qu'on les gâte, et qu'on perd le profit de la découverte.

***

Dans le même temps, Peri travaillait à restaurer le drame néo-grec, et, devançant Caccini, en donnait le premier modèle. Iacopo Peri, élève de Cristofano Malvezzi (2), avait plus de science har-

écrites *uniquement* pour la musique, et qu'on n'y aura pas introduit çà et là des mots ou même des strophes entières capables de gâter toute l'idée du compositeur, et cela pour l'amour d'une malheureuse rime qui, quelle qu'elle soit, mon Dieu! n'ajoute absolument rien au mérite d'une représentation théâtrale, et lui nuit plutôt!... » (Mozart, Lettre du 13 octobre 1781)

(1) Voir les lettres de Mozart, *passim*, et en particulier celles des 8 novembre, 6 décembre 1777, 26 septembre 1781, qui se rapportent à l'*Enlèvement au sérail*.

(2) Voir chap. II.

monique que son jeune rival, Caccini, bien que très inférieurs l'un et l'autre aux grands madrigalistes du seizième siècle. Il était universellement connu pour sa virtuosité sur l'orgue, et tous les instruments « di tasto, » et surtout par son admirable voix de soprano. Les salons aristocratiques se disputaient le beau chanteur, dont la chevelure dorée était un des attraits de Florence vers 1590 (1). Le grand-duc avait fait de lui le directeur en chef de sa musique; aussi jouissait-il d'une suprématie incontestée sur tous les artistes.

Peri ne semble pas avoir eu la douceur de caractère de Caccini. La conscience qu'il avait de sa valeur le rendait souvent d'un commerce difficile (2). Il avait, d'ailleurs, le petit ridicule de vouloir ajouter à la gloire du talent la noblesse de la naissance; et ses compatriotes exercèrent quelquefois leur esprit aux dépens de cet enfant trouvé, qui se targuait de descendre des Peri, vieux nobles florentins (3). Ruspoli le traite même de faux dévot et de faux bonhomme (4); il va jusqu'à insinuer les plus odieuses calomnies sur sa moralité. Mais Ruspoli avait un ami à venger, et ses injures sont sujettes à caution. Peri s'était fait beaucoup d'ennemis à Florence; dans sa haute situation près du prince, il usa peu de son crédit en faveur des artistes, qui ne l'oublièrent

(1) « Bellissima capellatura fra bionda et rossa. » Il lui devait son surnom de *Zazzerino*.

Rosselli, dans son commentaire d'un fort méchant sonnet de Franc. Ruspoli contre Peri, nous donne de curieux détails sur la personne du Zazzerino. Le portrait n'est pas flatté (sans doute pour piquer la fatuité du chanteur). « Il était de taille raisonnable, maigre et sec, et dans sa vieillesse non seulement avait les jambes sans molets, mais encore plus grosses du bas que du haut; et au bout, deux vilains grands pieds, qu'il tenait si écartés, et les pointes si en dehors, que lorsqu'il cheminait par les rues... etc. »

» Di statura giusta, magro et asciutto, e nella sua vecchiaia non solo aveva le gambe senza polpe, ma ancora più grosse da piedi che da capo, e alle fine di quelle aveva certi piedacci grandi i quali teneva di modo larghi, e con le punte tanto lontane l'una dall' altra, che quando camminava per le strade serrava quasi con essi gli sportelli alle botteghe... etc. »

(2) Voir notamment dans le livre de M. Corrado Ricci sur les *Théâtres de Bologne au dix-septième siècle*, ses disputes avec Rinuccini pour une représentation d'Euridice à Bologne, en 1616.

(3) Il sut gouverner habilement sa fortune et mener ses affaires en même temps que sa gloire; il épousa une assez noble demoiselle di' Fortini, qui lui apporta une riche dot et lui donna six fils. Rosselli nous a laissé sur eux des renseignements assez curieux (voir Lafage, *Essais de diphtérographie*). L'aîné fut un élève tout à fait distingué de Galilée.

(4) Natura inclina al male e viene a farsi
L'abito poi difficile a mutarsi.

point. Je croirais volontiers que Peri avait le goût difficile, et un respect de son art, qui le rendait plus dédaigneux que de raison pour les musiciens médiocres. Il fut, en revanche, tout dévoué à Monteverde, et il y avait quelque mérite; car il vit préférer l'*Ariane* à sa *Teti* (faite en collaboration avec Cini), en 1608, à Mantoue (1). Il se montre plus empressé encore à servir Gagliano. Il admire sans réserve ses œuvres, et les préfère aux siennes propres (2). Il se dévoue à leur étude, les dirige en l'absence de l'auteur (3), et dans tous ses rapports avec lui, fait preuve d'un désintéressement absolu. Il se peut d'ailleurs que dans d'autres circonstances, Peri ait montré une certaine dureté orgueilleuse et méprisante. Il traitait son génie comme un hôte que l'on reçoit avec des égards. Cela est naturel. Le caractère et le génie sont

(1) « Quelle cose di Monteverde sono ammirate da tutti universalmente, e dal Zazzerino fuor di modo » (Rinuccini, 24 juin 1610. Florence. — Arch. Gonzaga.)

(2) « *La Dafne* fatta recitare da V. Ecc. Ill. arricchita dallo stesso Rinuccini di nuove invenzioni, e composta dal Sig. Marco (da Gagliano), con infinito gusto al pari di ogni altra e d'avantaggio, poichè tal modo di canto è stato conosciuto più proprio e più vicino al parlare che quello di qualcun altro valent' huomo. » (8 avril 1608. Peri au card. Ferd. Gonzaga. — Arch. Gonzaga.)

(3) Gagliano retenu à Mantoue, était cependant contraint à faire jouer de la musique à S. Lorenzo de Florence. Peri se charge de tout pour lui :

« Poichè V. Ecc. Illma mi comanda ch' io eserciti le musiche del Signor Marco da Gagliano, et in particolare quelle che cantano soli, stia per sicura ch' io non mancherò d' ogni diligenza, e lo custodirò come le mie proprie, e dica pure al Signor Marco che se ne stia con l'animo quieto, che qui el suo servizio non patirà, et in vero che V. Ecc. Illma non poteva raccomandarle a suggetto che vedessi le cose del Signor Marco con più affezione di me. » (10 mars 1608. Peri au card. Ferd. Gonzaga. — Arch. Gonz. Cité par Davari.)

On pourrait même trouver que Peri se départ un peu trop de sa réserve habituelle, quand il s'agit des grands seigneurs.

« Le giuro in verità che quella : « Chi da lacci d'Amor, » mi è parsa tanto vagha e nuova, che mi ha fatto sdimenticar la mia, che pur ci havevo dentro qualche effetto, sendomi stata più volte assai commendata : ma spogliato d' interesse, giudico e confesso, esser questa di V. Ecc. Illma assai più bella. » (23 avril 1608. Id.) (à propos d'airs composés pour *Dafné* par le cardinal Gonzaga.)

Les hommes du dix-septième siècle, les plus francs et le plus vraiment artistes, ont deux poids et deux mesures, selon qu'il s'agit de juger les grands seigneurs ou les gens de leur classe. Je crois qu'il ne serait pas très intelligent d'en rire. Ils étaient sincères dans cette foi, comme nous le sommes encore, involontairement, en jugeant diversement les mêmes actes de courage et de bonté, ou les mêmes productions littéraires, chez un homme comme nous, ou chez un souverain.

distincts chez Peri. L'un fut peut-être hautain et désagréable. L'autre ne conquiert pas seulement l'estime; il attire la sympathie. Il avait quelque chose de triste et de passionné. Bonini dit que son talent était « di concetto lagrimevole; » il dit encore « qu'il faisait toujours pleurer, quand il chantait « materie lugubri, come suo proprio talento. » D'autres parlent de « sua dolce e affettuosa maniera. » Encore aujourd'hui, ses airs d'*Orphée* touchent par leur profonde mélancolie, et il n'est pas douteux qu'un grand acteur ne puisse en les chantant, nous arracher des larmes, comme au temps de l'auteur. Doni et tous les bons juges parlent avec admiration de sa noblesse d'art et de sa simplicité tragique. Piero Bardi loue sa science et le naturel de sa déclamation (1). Sans avoir peut-être l'abondante verve de Caccini, il l'a surpassé par la noblesse de ses pensées. Moins musicien de race, surtout moins Italien, Peri est un poète; et si l'on cherchait les devanciers de l'opéra français, peut-être ne trouverait-on personne qui annonçât aussi bien que lui la tragédie de Quinault et Lully.

*
* *

Deux autres hommes, amis du comte de Vernio, jouèrent, sans être musiciens, un rôle important dans la réforme de la musique. L'un était le poète Ottavio Rinuccini; l'autre, le savant Jacopo Corsi. Celui-ci, riche, instruit et artiste, fit généreusement profiter de sa fortune et de son expérience les musiciens et leurs œuvres (2). L'autre voulut être et fut le poète attitré du nouveau

(1) « Peri aveva più scienza, e trovato modo con ricerchar poche corde, e con altra esatta diligenza d'imitare il parlar familiare, acquistò gran fama. Giulio (Caccini) ebbe più leggiadria nelle sue invenzioni. » (P. Bardi.)

« Peri fu ancora nell' arte di sonare di tasti leggiadro et artifizioso, e nell' accompagnar il canto con le parti di mezzo, unico e singolare. » (Bonini.)

« In Giulio Romano vi si scorge maggior varietà di pensieri, ma nel Peri più nobili e uno stile direi più tragico, siccome quell' altro (Monteverde?) ha più di comico, essendo quello più ornato e questo più semplice e maestoso. » (Doni, *Trattato della musica scenica*, p. 44.)

(2) « Jacopo Corsi, che infiammatosi, e non contento, se non dell' eccellente in quest' arte, instruiva que' compositori, con pensieri eccellenti e dottrine mirabili, come conveniva a cosa si nobile. » (Lettre de Piero Bardi.)

Corsi s'était lui-même occupé de la composition de la célèbre *Dafné*. On trouvera deux morceaux de lui dans un manuscrit de Bruxelles, 8450, litt. f. Il mourut en 1604. Voir, dans le deuxième livre des madrigaux à 5 voix de Marco da Gagliano, 1604, des morceaux pour la mort de Corsi.

drame lyrique; et ses *Orphée* et ses *Dafné* fournirent le premier type, indéfiniment répété, peut-être le plus parfait, de la tragédie en musique.

Rinuccini, comme tous les artistes de la Camerata, était hanté du souvenir de l'art grec, et la supériorité de l'ancienne tragédie sur le théâtre moderne l'humiliait profondément (1). Il y pensa longuement avec Corsi (2), et après quelques essais de ce dernier pour mettre en musique quelques airs de sa tragédie de *Dafné*, ils en parlèrent tous deux à Peri (vers 1594). Il s'agissait, suivant Peri, de faire « une simple épreuve du pouvoir de la musique moderne. » Rinuccini, plus assuré, dit : « Il fallait donner la preuve, qui semblait incroyable, que notre musique était capable de rehausser les passions du poème. » Peri se mit à l'œuvre. « Considérant qu'il s'agissait de poésie dramatique, et qu'ainsi le chant devait toujours se modeler sur la parole (bien qu'on n'ait jamais parlé en chantant), » Peri imagina que les anciens employaient des formes musicales « qui, plus relevées que le parler ordinaire, et moins régulièrement dessinées que les pures mélodies du chant, fussent à mi-chemin des deux (3). »

En poésie, Rinuccini adopte la forme de l'Iambe. En musique, Peri, tâchant d'oublier tout style connu, cherche à retrouver la « Diastematica » des anciens, qui prend une moyenne entre les mouvements rapides du drame, et ceux du chant, lents et retardés. Il étudie la langue italienne, et y reconnaît certains accents qui peuvent servir de fondement au style récitatif musical. Ces accents s'infléchissent dans le cours de la conversation, passent par des dégradations et des nuances insensibles pour la musique,

(1) Le travail de Rinuccini n'a même pas été perdu pour le théâtre italien en général. Les hellénisants ont arrêté un instant la décadence du goût littéraire, comme les académies de peinture réagissaient à la même époque contre les extravagances des derniers disciples de Michel Ange. Après les tragédies sanglantes et les comédies sans mesure du seizième siècle, le drame musical des Florentins paraît une renaissance du théâtre. C'est ainsi qu'on le présente dans presque tous les prologues. (Ecole de Chiabrera.)

(2) Les principaux documents pour l'histoire de ces recherches sont : la dédicace d'*Euridice* par Rinuccini, et la préface de Peri à la même pièce, ainsi que la préface de Gagliano à sa *Dafné*.

(3) « Onde veduto, che si trattava di Poesia dramatica, e che però si doveva imitar col Canto, chi parla (e senza dubbio non si parlò mai cantando), stimai che gli antichi Greci, e Romani (i quali secondo l'opinione di molti cantavano su le Scene le Tragedie intere) usassero un armonia, che avanzando quella del parlar ordinario, scendesse tanta dalla melodia del cantare, che pigliasse forma di cosa mezzana. » (Préf. à *Euridice*. Peri.)

jusqu'à ce qu'ils retombent sur de nouvelles consonnances capables d'être notées (1). Il fait une étude des modes et des accents qui servent dans la douleur, la joie, les passions. Peri ne répond pas d'ailleurs de rester fidèle à la pensée antique; mais le style qu'il retrouve, lui semble le seul qui puisse se prêter dans notre musique moderne à l'expression du drame.

Ses intelligentes recherches, et les musiques qu'il composa à l'appui de ses théories, pour la *Dafné*, charmèrent Rinuccini et Corsi. On les fit entendre d'abord dans un cercle d'amis, qui en furent enchantés; puis, un soir du Carnaval 1597, la *Dafné* fut représentée dans la maison de Corsi, en présence du grand-duc Ferdinando Medici, des cardinaux dal Monte et Montalto, de Piero Strozzi, Francesco Cini, et d'une foule de gentilshommes (2). Ce fut un coup de foudre. « Le plaisir et la stupeur, qui saisirent l'âme des auditeurs devant ce spectacle si nouveau, ne se peut exprimer (3). » On était venu avec défiance; il semblait que le chant dût alourdir la parole et « engendrer l'ennui; » Rinuccini lui-même n'avait qu'à demi confiance dans le succès (4). Le spectacle fut une révélation. Il n'y eut personne qui ne sentît qu'on était en présence d'un art nouveau. Plusieurs représentations se succédèrent. La célèbre Vettoria Archilei (5) ajoutait au succès par la beauté dramatique de son chant. Trois années de suite, au carnaval, la *Dafné* fut reprise avec le même succès.

Rinuccini, enflammé par la victoire, se remit à l'œuvre avec Peri, et composa l'*Euridice* (6). Elle fut représentée en grand ap-

(1) Notre plus grand tragédien moderne, M. Mounet-Sully, qui n'a certes pas connaissance de Peri, me faisait part de ses recherches toutes semblables pour la création d'un style récitatif et lyrique qui tînt le milieu entre la phrase musicale et le vers déclamé, passant de tons précis à d'autres tons précis, par une série de quarts de ton, ou dégradations de ton non susceptibles d'être notés, mais perçus avec précision par l'oreille.

(2) Préfaces de Rinuccini et de Peri à *Euridice*, 1600. « Che nella nobiltà fiorisce hoggi la musica. » La partition de la *Dafné* est perdue. En 1608, Gagliano fit une nouvelle musique (conservée jusqu'à nous) sur le livret de Rinuccini.

(3) Préface de Gagliano à sa *Dafné*.

(4) *Ibid.*

(5) Vettoria Archilei (1550 ou 1560-1640), « l'Euterpe de notre temps » (Peri) (Voir aussi la lettre de P. della Valle à Lelio Giudiccioni, 16 janvier 1640). Elle n'était point belle, mais la première chanteuse de l'époque. Elle ornait le chant écrit, de longs « giri » et « gruppi » qui le défiguraient, mais qui étaient fort à la mode, et dont le chanteur Peri fait grand éloge.

(6) Jacopo Peri, *Le Musiche di J. P. nobil fiorentino sopra l'Euridice*, del sig. Ottavio Rinuccini, rappresentate nello Sponsalizio della Cristia-

parat, au palais Pitti, pour les noces de Marie de Médicis avec Henri IV, le 6 octobre 1600; le duc de Bellegarde était présent. La date est restée mémorable dans l'histoire de l'art; car elle a consacré définitivement l'avènement de l'opéra. Le solennel retentissement des fêtes, la part que prirent à la représentation les plus fameux musiciens et les plus nobles seigneurs d'Italie (1), le génie de Peri, qui chanta lui-même le rôle d'Orphée avec un art admirable (2), eurent dans toutes les cours italiennes, et presque aussitôt dans celles de l'étranger, un éclatant écho qui devait susciter la jalousie des princes à servir l'art nouveau.

L'*Orfeo* de Peri était à peine représenté, que Caccini écrivait une autre musique pour le même poème (3) (il avait fait représenter auparavant, aux fêtes du mariage, une petite pièce pastorale, *Il ratto di Cefalo*, le 9 octobre 1600, au Palais-Vieux) (4). — Déjà Gagliano se préparait à marcher sur leurs traces (5). Mon-

nissima Maria Medici regina di Francia e di Navarra. Florence, Marescotti 1600 (Exemplaires à Bologne (Lic. mus.), aux diverses bibl. de Florence, à Bruxelles et à Crespano).

Nouvelle édition en 1608. Venise, Raverii (Exemplaires à Bologne, Florence, à la Bibl. Sainte-Cécile de Rome, et à Londres).

Kiesewetter en a publié quelques morceaux à la fin de son livre : *Schicksale und Beschaffenheit, etc.* Il n'y a pas d'orchestre marqué dans la partition. Les chœurs sont très peu développés.

(1) « Un noble d'Arezzo, Francesco Rasi, « di voce granita e suave, » élève de Caccini (suivant Bonini), chantait Aminta. Antonio Brandi tenait le rôle d'Arcetro; Melchior Palantrotti, celui de Plutone; tandis que derrière la scène, l'orchestre était tenu par des seigneurs : Jacopo Corsi jouait le gravicembalo; D. Grazia Montalvo, le chitarrone; Giovambattista del Violino, la lira grande; et Giovanni Lupi, le liuto grosso. » (Préf. de Peri.)

« Notre ami Orazio Vecchi, « nobilissimo testimonio del mio pensiero, » l'entendit. » (Préf. de Peri.)

(2) « Alors Jac. Peri retrouva cette merveilleuse façon de réciter en chantant, que toute l'Italie admira. » (Préf. de Gagliano à *Dafné*.)

(3) Giulio Caccini, *L'Euridice*, composta in musica, in stile rappresentativo da G. C. detto Romano. Florence, Marescotti, 1600. Dédicace du 20 décembre 1600 à G. Bardi (Exemplaires aux Bibl. de Florence, à la Sainte-Cécile de Rome, à Naples, Venise, Bologne, Crespano et Vienne).

Nouvelle édition en 1615. Venise, Vincenti (Exemplaire à Oxford).

(4) Le dernier chœur du *Rapimento di Cefalo* est imprimé à la fin des *Nuove Musiche* de 1601, Florence.

(5) Je crois bon d'ajouter ici la liste des autres œuvres connues (par le titre, la partition étant perdue, sauf pour la *Flora*, voir Gagliano) de Peri :

Carnaval 1615, *Guerra d'Amore*, opera di festa, mascarade, poés. Salvadori (Peri y prit part à la composition musicale, de concert avec P. Grazie, Signorini, Turco).

teverde revenait de Belgique avec les éléments de sa révolution musicale (1), qui devait compléter et assurer celle de l'opéra florentin. Enfin, un autre musicien du grand-duc, l'un des compositeurs de la fête de 1589 (2), travaillait avec moins de bruit, mais non moins de talent, à la réforme dramatique, où il devançait Peri et Caccini, portait l'esprit nouveau dans la citadelle de l'art ancien, à Rome, et créait l'Oratorio.

*
* *

Emilio del Cavalliere, gentilhomme romain, avait été, jusqu'en 1596, l'intendant de la musique du grand-duc. Il y avait trouvé l'occasion, quelques années avant Peri, d'aborder ce genre de musique récitative qui s'élaborait lentement dans la société de Bardi. L'aristocratique modestie de son talent, et sans doute aussi le caractère un peu sévère, intime, et froid en apparence, de sa musique, fit oublier ses essais dans la gloire de ses successeurs. D'ailleurs, la question de priorité importe peu (3); seuls, les premiers chefs-d'œuvre sont les premiers inventeurs; la découverte des idées nouvelles n'est qu'une question d'âge et de droit d'aînesse; elles flottent dans l'air, et le hasard d'un mot laissé dans un écrit, fait que souvent on croit que tel les a inventées, qui les

1624, *Canzone delle lodi d'Austria*, poés. A. Salvadori (chantée par Campagnolo).

Hiver 1624, *La Precedenza delle Dame*, barriera nell' arena di Sparta, fatta dal principe Gio. Carlo di Toscana, e da altri cavalieri giovanetti rappresentanti Spartani e Spartane, en prés. de Ladislas Sigismond de Pologne, poés. Salvadori.

11 octobre 1628, *La Flora*, poés. Salvadori; mus., Gagliano et Peri (voir chap. V). Pour le mariage de Marg. Medici et Od. Farnese.

Peri mourut sans doute en 1630; Caccini, beaucoup plus tôt. En dehors des œuvres citées de Caccini, nous n'avons de lui qu'un *Fuggilotio musicale* de 1613 (madrigaux, sonnets, arie, canzoni, scherzi, etc.). M. R. Eitner a publié l'*Euridice* de Caccini en 1881. Berlin, Trautweinsche Hof.

(1) Voir la préf. des *Scherzi musicali*, à 3 voix, de 1609.

(2) Il en avait même la haute direction.

(3) Quoi qu'en dise Bonini, dans son enthousiasme pour Caccini : « Facile est inventis addere; gratiae sunt habendae primis inventoribus, » mot qui pourrait bien, comme on le voit ici, se tourner contre son protégé.

Peri rend justice à Cavalliere. Dans la préface de l'*Euridice*, il dit que le signor Emilio del Cavalliere, « le premier de tous que je sache, fit entendre par une merveilleuse invention, notre musique sur la scène, » mais qu'il plut à Corsi et Rinuccini, que « l'employant en autre guise, je traduise en vers la fable de Dafné. »

pensait avec mille autres. Nous avons vu combien d'hommes, depuis Cipriano di Rore, avaient conscience plus ou moins nette de la réforme à accomplir dans la musique. Nous saurons donc gré à Cavalliere de l'accent personnel qu'il a imprimé à son *Oratorio dell' Anima e di Corpo*, bien plus que d'une puérile avance de quelques années sur les Florentins.

Il se pourrait d'ailleurs qu'il n'y ait eu, dans les premières œuvres (perdues) de Cavalliere, qu'un travail de reconstitution archéologique, et non un art original comme dans l'*Euridice* de 1600 (1). Alexandre Guidotti, qui publie l' « Anima e Corpo » de son ami, insiste sur sa science des choses de l'antiquité et sur ses intentions érudites (2).

Réservant l'analyse de la pièce de Cavalliere à l'étude de l'Oratorio, je veux seulement montrer ici ce qu'il apporte en propre aux recherches de l'école de Florence pour perfectionner le jeune drame lyrique. Bien que sa déclamation soit belle et parfois profonde, il en est moins soucieux que Peri et Caccini; mais son esprit généralisateur et sa longue expérience d'intendant

(1) Surtout l'intention en était sans doute peu dramatique. Ces pièces (trois pastorales), jouées avec éclat en présence du grand duc et de sa cour, ne semblent pas avoir cherché le style tragique et la noble rigueur de déclamation de Peri; mais elles étaient certainement un essai de style récitatif, et un effort pour restaurer le théâtre antique. — Voici la liste de ces compositions :

1588. Une grande comédie, dont Cavalliere nous parle dans la préface de *L'Anima*, sans nous en donner le titre, — récitée pour les noces de la grande duchesse de Toscane. C'est sans doute la même qui employa les talents réunis de Marenzio, Malvezzi, Peri, etc. — Comédie parlée, avec intermèdes musicaux et ballets chantés (instruments en main).

1590. *Il Satiro*, poème pastoral de Laura Guidiccioni.

1590. *La disperazione di Fileno*, idem.

1595. *Il giuoco della Cieca*, idem.

(2) « J'ai eu le désir... de faire imprimer quelques originales et nouvelles compositions de musique, que le sign. Emilio a faites à l'imitation du style dramatique des Grecs et des Romains. Il semble que dans quelques-uns de ses airs, il soit arrivé à une parfaite ressemblance... Il conseille de jouer et de chanter quelquefois à l'antique, avec accompagnement de deux flûtes (a), des dialogues pastorals... Par sa science et son mérite, il a pu ranimer l'ancien art..., et il a été le premier à faire voir de tels spectacles, « non essendo stato da quel tempo indietro mai da persona alcuna simil modo veduto, nè pure udito. » (Dédic. au card. Aldobrandino, 3 sept. 1600.)

a) Cavalliere en donne un modèle à la fin de sa partition. — Il traite lui-même sa musique de « Musica rinovata. »

des fêtes florentines lui ont donné une grande entente du côté pratique et technique des représentations.

Il importe d'y insister. Ses avis sont très judicieux, et les grands auteurs dramatiques les ont souvent repris jusqu'à nos jours. De plus ils complètent les renseignements de Peri, et nous donnent une idée précise et exacte du premier théâtre d'opéra (1).

La salle ne doit pas contenir *plus de mille spectateurs*, commodément assis, dans le plus grand silence. Les salles plus vastes sont d'une mauvaise acoustique; elles obligent le chanteur à forcer sa voix et tuent l'expression. D'ailleurs, quand on n'entend plus les paroles, la musique devient ennuyeuse.

Le nombre des instruments doit être proportionné au lieu du spectacle (2). *L'orchestre est invisible*, caché derrière la toile. L'instrumentation changera suivant la passion exprimée. Une ouverture, ou introduction instrumentale et vocale, fera bon effet avant le lever du rideau. Les ritournelles et sinfonie se joueront à beaucoup d'instruments. On finira par un ballet, ou mieux, par un ballet chanté.

L'acteur cherchera à acquérir une perfection absolue dans la voix, le physique, les gestes, la démarche, les pas mêmes, « che sono aiuti molto efficaci a muovere l'affetto. » Il chantera avec passion, — comme cela est écrit, — sans passages d'agrément; et il aura bien soin de prononcer distinctement les paroles, de façon à ce qu'on les entende, « che siano intese. » Les chœurs ne se croiront pas dispensés de jouer, même lorsqu'ils n'auront pas à chanter (3). Il faudra qu'ils « feignent d'écouter ce qui se passe; » ils changeront plusieurs fois de place, se lèveront, s'assiéront, feront des gestes.

(1) Tous les renseignements qui suivent sont extraits de la préface de la *Rappresentatione di Anima et di Corpo.* (1600, Rome, Nic. Mutii.) On comparera ces idées à celles de Wagner, sur le théâtre de Bayreuth.

(2) L'orchestre de Cavalliere est très pauvre : 1 lire double, 1 clavicembalo, 1 chitarone ou théorbe, 1 organo suave, con un chitarone. La faute en est à cette idée faussement empruntée aux anciens, que l'expression est d'autant plus profonde que ses moyens sont simples.

(3) « Le chœur aura soin de s'attrister ou de se réjouir, selon la réponse de l'écho, qu'ils témoignent attendre avec grande attention », dit de même Gagliano, dans sa préface de *Dafné*. Jamais dans les éloges des critiques ou des préfaces, on n'oublie de mentionner « l'azzione corrispondente alli sensi delle parole », ni « les mouvements harmonieux, consonanti, come le voci » (S. Alesio, 1634), les gestes des acteurs, « graziosi, necessarii e naturali » (Aretusa, 1620). Les conseils de Cavalliere sont d'autant plus surprenants qu'il s'agit d'un oratorio, où il y a très peu à jouer.

Les représentations ne passeront pas deux heures. Sept cents vers environ pour le poème, écrits dans une langue facile, claire, en petits mètres de cinq, sept, huit syllabes, à rimes plates; des dialogues sans tirades, de vives ripostes; les récits et les monologues aussi brefs que possible. Trois actes suffisent, et l'on veillera à y semer de la variété, non seulement dans la musique, mais dans le poème, et jusque dans les costumes. Il sera bon d'entremêler les soli et les chœurs, de varier les voix, les tons, les harmonies, les danses; d'introduire des ballets, des intermèdes (quatre par pièce), des pantomimes, qui changent à chaque fois.

Gluck et Wagner ont bien peu ajouté à ces règles; peut-être même font-elles preuve de plus de largeur d'esprit et d'une entente supérieure des exigences scéniques.

Ainsi surgit tout armé l'opéra florentin, dès ses premiers pas dans le monde. Il a ses poètes, son style et ses lois. Jeune encore de dix ans, et à son second début, il paraît ce qu'il fut jusqu'à Beethoven et Weber, « un spectacle vraiment de princes, » l'art aristocratique par excellence, « admirable par-dessus tous; car en lui s'unissent tous les plus nobles plaisirs : l'invention poétique, le drame, la pensée, le style, la douceur des rimes, le charme de la musique, les concerts des voix et des instruments, l'exquise beauté du chant, la grâce des danses et des gestes, l'attrait de la peinture même (dans les décors et les costumes) : enfin l'intelligence et les plus nobles sentiments sont charmés à la fois par les arts les plus parfaits qu'ait retrouvés le génie humain (1). »

(1) « ... Spettacolo veramente da Principi, e oltre ad ogn' altro piacevolissimo, come quello nel quale s'unisce ogni più nobil diletto, come invenzione, e disposizione di favola, sentenza, stile, dolcezza di rima, arte di musica, concerti di voci e di strumenti, esquisitezza di canto, leggiadria di ballo, e di gesti, e puossi anche dire, che non poca parte v' abbia la pittura per la prospettiva e per gl' abiti : di maniera che con l'intelletto vien lusingato in uno stesso tempo ogni sentimento più nobile dalle più dilettevoli arti ch' abbia ritrovato l'ingegno umano. » (Marco da Gagliano, Préface de la *Dafné*, 1608.)

CHAPITRE IV.

MONTEVERDE.

Défauts de l'opéra florentin. C'est un amusement princier, un jeu de raffinés; il ne peut être populaire. — Rôle de Monteverde. Il y fait entrer la passion et la vie.

Claudio Monteverde de Crémone. Sa vie, ses souffrances et ses luttes. — Bibliographie de ses œuvres. — Ses théories : il observe la nature; il fait une étude assidue de l'expression morale et s'efforce de la traduire exactement en musique. Sa révolution mélodique. Sa recherche d'un style héroïque et passionné. Les madrigaux guerriers et amoureux.

La tragédie humaine de Monteverde et le drame de Wagner. *Orfeo. Arianna.* — L'opéra historique. L'*Incoronatione di Poppea.* — Innovations matérielles de Monteverde. L'instrumentation. Les décors. L'orchestre derrière la scène. — Ses adversaires. Appel de Monteverde au peuple contre l'élite. — Sa gloire en Europe. Son influence sur les musiciens allemands et français.

Le premier théâtre public d'opéra : le S. Cassiano. Les théâtres de Venise.

Ce beau spectacle de princes avait, à la vérité, un défaut de nature : il était exclusivement princier; son aristocratique perfection l'éloignait de la vie commune et de l'âme populaire, sans laquelle on ne bâtit rien de fort. C'était un jeu de raffinés, un noble jeu, développant harmonieusement toutes les puissances de l'esprit, donnant une satisfaction pondérée à tous les sens, sous le gouvernement de la raison, maîtresse incontestée. Ce n'était pas un besoin, c'était un calcul intelligent de l'esprit. Un art n'est populaire que lorsqu'il a un caractère de nécessité passionnée, ou tout au moins d'expression spontanée de la nature. Rien n'en était plus loin que l'opéra de Peri et, j'en ai peur, rien n'en restera plus loin que l'opéra de Lully.

D'instinct ou de raison, un grand artiste le sent presque aussitôt, et sans renoncer aux bénéfices de la révolution musicale, s'efforce, en l'adoptant, d'en élargir le champ, de l'arracher à son

cadre mondain pour la faire pénétrer au cœur de l'âme humaine : Claudio Monteverde.

La tragédie florentine était restreinte aux petits espaces; l'exiguïté de ses moyens la condamnait au théâtre de salon. D'ailleurs son principal attrait, presque sa raison d'être, était intellectuel; c'était cet ingénieux rapport de la poésie à la musique, cette précise justesse de l'accent poétique transposé en musique, que la raison contrôle et dont elle réclame sa part avant d'en laisser jouir les sens, ne s'abandonnant jamais, et toujours en éveil. La noblesse des sentiments, l'archaïsme des sujets, le paganisme érudit des personnages n'étaient pas faits davantage pour gagner la foule, que des raisons semblables avaient dès longtemps détachée de ses peintres et de ses sculpteurs, insoucieux de sa vie, parvenus nés du peuple, oublieux des amours et des souffrances communes. Enfin, la langue musicale était encore trop gauche, et malgré les travaux de Vecchi et de Caccini, impuissante à rendre la liberté de la passion.

Monteverde revendique les droits des sens et de la libre musique. Malgré les protestations des défenseurs des règles, il brise les liens dont elle s'était elle-même enchaînée; il veut qu'elle n'écoute plus que les mouvements de son cœur. Il en appelle d'ailleurs au peuple contre l'élite; et malgré la dépendance que l'artiste a toujours subie des aristocraties, qui seules ont l'argent et les loisirs, on sent jusqu'à la fin dans son œuvre, un peu de l'âme populaire. Enfin, ses efforts ont amené la création du premier théâtre de musique pour le peuple.

Claudio Monteverde (1), né en 1568 à Crémone, mort en 1643

(1) L'importance historique de Monteverde est trop grande, pour que nous négligions de donner ici les dates principales de sa vie, d'après les derniers travaux de Davari : *Notizie biografiche del distinto maestro Cl. Monteverdi*, desunte dai documenti dell' Archivio Storico Gonzaga. Atti della R. Accademia Virgiliana. Mantoue, Mondovi, 1885; et de E. Vogel : *Claudio Monteverdi. Leben, Wirken im Lichte der zeitgenössischen Kritik* und Verzeichniss seiner im Druck erschienenen Werke (Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, 1887. Leipzig).

Claudio Johannes Antonius Monteverde, né à Crémone au commencement de mai 1567, de Balthazar Monteverde; élève de Marcantonio Ingegneri, fait ses débuts musicaux dès 1583. Madrigali spirituali 4 voci.

1584. Canzonette à 3 voci. Venise, Amadino.

1587. Madrigaux à 5 v., libro I.

1590. Madrigaux à 5 v., libro II.

Entre au service du duc de Mantoue comme joueur de viole et chanteur.

1592. Madrigaux à 5 v., libr. III.

à Venise, est différent de Peri et Caccini, de toute la distance qui sépare un artiste vénitien d'un artiste florentin. Il est de la race

Vers 1594 épouse une jeune chanteuse, Claudia, fille d'un joueur de viole.

1595. Suit le duc Vincent en Autriche (où il va porter à l'empereur Rodolphe son secours contre les Turcs).

1599. Voyage en Flandre (à Spa) avec le duc Vincent. Il en rapporte le « canto alla francese. »

1600. Naissance de son fils Francesco.

1603. Succède à Pallavicino, comme maître de la musique du duc.

1603. Madrigaux à 5 voix, lib. IV. Venise, Amadino.

1605. Madrigaux à 5 voix, lib. V. Venise, Amadino.

1605. Naissance de son fils Massimiliano.

1607. *Orfeo*, favola in musica, représenté à Mantoue, à l'Académie des Invaghiti, au printemps, puis au théâtre du duc. C'est le premier opéra représenté à Mantoue. Le poème est d'Aless. Striggio. La partition est de 1609 (Dédic. 22 août 1609). — 2me édit. 1615. Venise, Amadino.

1607 (juillet). *Scherzi musicali* à 3 voci (datent de 1599). Venise, Amadino.

1607 (sept.). Mort de sa femme Claudia.

1608 (mercredi 28 mai). *Arianna*, favola in musica, représ. à Mantoue pour le mariage du prince héritier avec l'infante de Savoie. — Partition perdue.

1608 (2 juin). Musique pour l'*Idropica*, de Guarini (fêtes de Mantoue).

1608 (4 juin). *Ballo dell' ingrate*, in genere rappresentativo (*id.*), imprimé dans les *Madrigali guerrieri* de 1638.

1608 (fin). Monteverde malade à Crémone.

1609 (19 janv.). Il reçoit une pension extraordinaire de 100 écus du duc de Mantoue.

1609 (27 janv.). Son traitement est élevé à 300 écus.

1610 (nov.-déc.). Voyage à Rome. Il s'arrête à Florence, chez Caccini. — *Sanctissimæ Virgini Missa*, 6 v., déd. au pape Paul V. Venise, Amad.

1612 (18 fév.). Mort du duc Vincent de Mantoue. Monteverde quitte Mantoue à la fin de juillet, recevant 25 écus pour 22 ans et demi de services.

1613 (19 août). Maître de chapelle à Saint-Marc de Venise, avec 300 ducats de traitement.

1614. Madrigaux à 5 voix, lib. VI (le lamento d'Ariane y est mis à 5 voix).

1615-1628. Intéressante correspondance avec la cour de Mantoue.

1616 (24 août). Son traitement à Saint-Marc est élevé à 400 ducats.

1616 (hiver). A Mantoue. Il y travaille au *Mariage d'Alceste et d'Admète*.

1617. Musique pour une *Madeleine* d'Andreinis. Venise.

1617. (automne). *Amours de Diane et Endymion*, pour Parme.

1618. Travaille à une *Andromeda* d'Erc. Mariani. — Innombrable musique de chambre et d'église.

1619. Musique pour un ballet et pour un *lamento d'Apollo* de Striggio.

1619. Madrigaux à 5 v., lib. VII, déd. à la duchesse de Mantoue (*Lettere amorose*).

1620. Tentatives pour le rappeler à Mantoue.

1620 (juillet). Voyage à Bologne; il y est reçu en triomphe.

1620 (13 mars). Son traitement est élevé à 650 ducats par an.

1621 (25 mai). *Service funèbre* pour le grand-duc Cosme II de Médicis, à Venise.

des coloristes, de Titien et de Gabrieli. Les belles sonorités, les sensualités de la forme, l'abondance de verve (1), le distinguent de la noblesse de lignes, exacte, précise, nettement délimitée, un peu sèche d'intelligence des compatriotes de Ghirlandajo. Joueur de viole au service des Gonzaga, puis chargé chez eux de tous les emplois musicaux et de la surintendance des fêtes, expert à jouer de tous instruments (2), il puise dans cette obligation une habi-

1621 (mars-novembre). 3 intermèdes pour des fêtes à Mantoue.

1624. *Combat de Tancrède et de Clorinde*, en style représentatif, joué chez le sénateur Girolamo Mocenigo, imprimé dans les *Madrig. guer.* de 1638.

1624. Nommé membre de l'Académie des Filomusi à Bologne.

1626. Cherche à obtenir un canonicat à Crémone.

1627 (mai). Met en musique la scène d'*Armide et Renaud*, du Tasse.

1627 (avril). *La finta pazza Licori* de G. Strozzi et Striggio. Mantoue.

1627. Travaille peut-être à l'*Arétuse* de Vitali.

1627. Edite les madrigaux d'Archadelt. Masotti, Rome, 1627.

1627 (sept.) 5 intermèdes pour le mariage d'Odoardo Farnese à Parme (*Histoire de Bradamante, de Didon, et des Argonautes.*)

1627 (oct.). Musique pour les fêtes de la victoire de Lépante, à Chioggia.

(1628). (Cette date était autrefois donnée pour une pièce attribuée à Monteverde : *Il Rosajo fiorito*, jouée à Rovigo. Cette pièce lui est aujourd'hui retirée.)

1630. *Proserpina rapita* de G. Strozzi, chez Mocenigo, pour les noces de sa fille avec Lorenzo Giustiniani.

1630. *Delia* et *Ulisse* de Monteverde et Manelli, à Bologne.

1631. *Messe de Requiem* du doge.

1633-1634. Travaille à sa *Melodia, overo seconda pratica musicale.*

1634. Pèlerinage à Lorette (?).

1637. Premières représentations publiques d'opéra à Venise.

1638. Madrigaux, libr. VIII (*Madrigali Guerrieri et Amorosi*).

1639 (automne). *Adone*, poème de P. Vendramin: Théâtre S. Giovanni e Paolo.

1639 (hiver). Arianna à Venise. Théâtre S. Mosé.

1640. *Selva morale et spirituale.* Déd. à l'impératrice Eléonore Gonzague.

1641. *Le nozze di Enea con Lavinia.* Théâtre S. Giov. et Paolo.

1641. *Il ritorno d'Ulisse in patria.* Théâtre S. Cassiano.

1642 (automne). *L'Incoronatione di Poppea.* Théâtre S. Giov. et Paolo.

1643 (29 nov.). Meurt à Venise. Est enterré aux Frari.

1650 et 1651. Publications posthumes. (Compositions spirituelles, madrigaux et canzonettes.)

(1) De simples chiffres sont déjà instructifs. Dans l'édition allemande de R. Eitner, tandis que la musique de l'*Euridice* de Caccini tient seulement 41 pages, et celle de la *Dafné* de Gagliano 38 seulement, l'*Orfeo* de Monteverde en compte plus de 110, et il abonde en chœurs, en sinfonie très développées, en danses mêlées à l'action. La partie musicale l'emporte de beaucoup sur la partie purement dramatique.

(2) « Non seulement il a la charge de la musique tant d'église que de

leté, peu commune pour l'époque, à tirer parti des ressources de l'instrumentation. On voit ce que la palette a gagné en couleurs, quand on compare l'orchestre de Peri et de Cavalliere à celui de l'*Orfeo* (1). Et la préface de l'auteur nous montre que le musicien prend conscience du pouvoir magique des timbres qui dorment dans ses mains.

Plus encore qu'une distinction de race, une différence de nature l'éloigne des Florentins. Quelques postes qu'il ait remplis auprès des princes, il n'est plus un artiste de salon, un virtuose de cour, abrité du monde réel par la sécurité de sa vie et le caractère désintéressé, presque inutile, de ses recherches. Monteverde a vécu; il a connu la souffrance et les amertumes de la lutte; il s'est débattu contre la misère; il a été frappé dans ses affections les plus chères, et on trouve dans sa musique l'écho de ses propres douleurs.

Ses plus célèbres œuvres sont de la période la plus sombre de sa vie. Quand il remporta sa première grande victoire avec *Orfeo* (printemps 1607, Mantoue), il était rongé de soucis (2); sa jeune

chambre, mais de toutes sortes de services extraordinaires, « essendo che (servendo a gran prencipe) la maggior parte del tempo si trova occupato hora in Tornei, hora in Balletti, hora in Comedie, et in varii Concerti, et finalmente nello concertar le due viole bastarde... etc. » (Lettre de Giulio Cesare Monteverde, son frère. Scherzi musicali à 3 v. Venise, Amad., 1609.)

(1) Voir les principaux historiens de la musique et, en particulier, Lavoix *Hist. de l'instrumentation*; ou *Hist. de la musique*, p. 168.

Orchestre de Monteverde, d'après les indications de l'*Orfeo* (36 instruments) : 2 gravicembali, 2 contrabassi de viola, 10 viole da brazzo, 1 arpa doppia, 2 violini piccoli alla francese, 2 chitaroni, 2 organi di legno, 3 bassi di gamba, 4 tromboni, 1 regale, 2 cornetti, 3 trombe sordine, 1 flautino alla vigesima seconda, 1 clarino.

(2) Il semble voir la trace de ces préoccupations dans cette belle partition, dont tant de pages ont un caractère si personnel. La sombre gravité des symphonies infernales, les cris de douleur d'Orphée (2e acte, p. 164 de l'éd. allemande), (ces successions si hardies et d'une expression si moderne), son angoisse déchirante qui devine aux premiers mots la terrible nouvelle que le messager n'ose dire, et qu'il n'ose pas entendre, ramènent involontairement l'esprit aux propres inquiétudes de l'artiste. On croirait que Rinuccini a écrit à son adresse ces consolations prématurées dont Apollon caresse l'âme meurtrie de son poète, réfugié dans son art, arraché de la terre vers les cieux immortels.

Apollo : « Troppo, troppo gioisti di tua lieta ventura; or troppo piagni tua sorte acerba e dura, ancor non sai, come nulla qua giù diletta e dura? Dunque, se goder brami immortal vita, vientene meco al ciel, ch'à se t'invita. »

Orfeo : « Si non vedrò più mai dell' amata Euridice i dolci rai. »

femme, Claudia, qu'il aimait tendrement, languissait depuis un an d'une maladie cruelle qui devait l'emporter au mois de septembre suivant. Malgré son désespoir, il lui était défendu de s'abandonner à son cœur, et il avait dû redoubler de zèle pour les fêtes de Mantoue, qui exigeaient son concours (fêtes pour le mariage du prince héritier; voir les lettres de Follino dans Vogel). Il s'y était jeté avec tant de fureur, qu'on put craindre un moment qu'il ne se tuât de travail (1). De cette crise passionnée sortit l'*Ariane* (28 mai 1608, finie dès février), l'œuvre qui fit le plus pour la gloire de Monteverde, et dont il ne reste plus que quelques pages, les plus douloureuses et les plus vraies qu'il ait écrites, et que Gluck n'a pas surpassées. Merveilleux effet du génie, dont toute la douleur concentrée dans ces pages, passa par la voix d'Ariane dans le cœur de son auditoire (plus de six mille spectateurs), qui éclata en sanglots (2).

Presque en même temps, Monteverde écrivait le prologue et les intermèdes de l'*Idropica* de Guarini (2 juin 1608) (3), et le *Ballo dell' Ingrate* (4 juin) (4), qui fut un triomphe pour lui. Si l'on joint à ce grand travail de composition, la fatigue des répétitions et la charge de toutes les fêtes, en sa qualité de maître de chapelle du prince, on est pris d'admiration et de pitié pour le malheureux homme (5). A peine se retrouve-t-il seul que la surexcitation

Apollo : « Nel sole e nelle stelle vageggerai le suo sembianze belle..., etc. »

La grandeur de l'*Orfeo* de Monteverde et sa tristesse antique est d'ailleurs tempérée d'une grâce mélancolique et d'un sourire délicat qui brille surtout dans ses danses, toujours fines et soignées.

(1) « La brevità del tempo fu cagione ch' io mi riducessi quasi alla morte nel scrivere l'*Arianna*. » (1er mai 1627.)

« ...con farmi far una quasi impossibile fatica. » (2 décembre 1608, à Chieppio.)

« Ho avuto 1500 versi da mettere in musica. » (Idem.)

(2) « Claudio Monteverde è giunto nella musica à tale eccellenza, che non più devono parere strani quegli effetti d'armonia, i quali con molta meraviglia leggiamo nelle carte antiche. Di questo trà molti altri componimenti, chiara fede ne fà l'*Arianna*... Hà potuto trarre à viva forza dagli occhi del famoso teatro à mille à mille lagryme. » (Terzo libro della musica di Claudio Monteverde. Milano, 1609.) Cf. lettres de Follino (Arch. Gonzaga) et préface de la *Dafné* de Gagliano.

(3) La musique est perdue, mais les récits en attestent le caractère saisissant et touchant (Lettres de Follino).

(4) Conservé dans les Madrigali Guerrieri de 1638 (partie de la Basse continue). Il a un caractère romantique, et d'une élégance un peu mélancolique.

(5) Monteverde lui-même semble avoir attaché beaucoup d'importance aux œuvres de cette époque. Il publie son ballet trente ans plus tard à Venise.

tombe; à Crémone, chez son père (1), il est pris d'une maladie nerveuse qui met sa vie en danger. A la douleur de ses plus chères affections brisées, se joignent les difficultés matérielles de sa vie, la gêne relative où il se trouve avec ses deux jeunes enfants, et l'ingratitude du duc qui ne lui a donné pour tant de peines, aucune récompense, aucun témoignage de reconnaissance publique. Toutes les lettres de cette époque sont d'une amertume désespérée (2). Il y rappelle les exemples de ses illustres devanciers, soutenus par la faveur des princes, et compare leur situation à sa misère. A plusieurs reprises, il supplie le duc de lui accorder sa démission, « licenza con bona gratia; » il fait écrire par son père, il écrit lui-même que le climat de Mantoue lui est funeste et causera promptement sa mort (3). Le duc se contente de faire répondre par Chieppio, que Monteverde ait à revenir aussitôt, reprendre son emploi. Un homme de notre temps imaginera sans doute plus aisément qu'un contemporain de Monteverde (et peut-être avec quelque exagération), de quelles souffrances devait être pour ce libre génie la cruauté d'un asservissement si durement rappelé (4). L'égoïsme et l'ingratitude de ses princes (5) ne dimi-

Il publie le *Lamento d'Ariane* en 1623, à Orvieto, puis en ajuste la musique à un *Pianto della Madonna*, en 1640. De plus, en 1614, il l'a déjà arrangé à 5 voix (6e livre de madrigaux).

(1) « Serenissima Signora. Claudio Monteverde mio filiolo, subito finite le solennissime feste di Mantova, venne a Cremona amalato gravamente con debiti, pocho ben vestito, con doi filiolini poveri cosi lassiati nella morte della Signora Claudia alle spalle sue, etc. » (27 novembre 1608. Lettre de Baldesare Monteverde à la duchesse de Mantoue. — Arch. Gonzaga, Mantoue.)

(2) Dès 1604, sa correspondance avec le conseiller ducal Chieppio crie famine et implore assistance. Sa pension ne lui est même pas payée.

(3) « Se lui torna a Mantova sotto a quelle fatiche e aria, in breve li lasiera la vitta. » (Baldassare Monteverde. 27 novembre 1608.)

« L'aria, fra poco di tempo, sarebbe la mia morte. » (2 décembre 1608.)

(4) En 1609, le duc améliore d'ailleurs sa situation pécuniaire à Mantoue. Décret du 19 janvier 1609. — Mais on comprend comme Monteverde se sentira heureux ensuite dans la libre Venise, si respectueuse des artistes, et comme il aura peu le désir d'en sortir (Lettres du 13 mars 1620, en réponse à des offres pour l'attirer de nouveau à Mantoue).

(5) Le duc de Mantoue était pourtant le fameux Vincent Ier, le protecteur de Rubens, sur qui M. A. Baschet a publié des renseignements si intéressants dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er mai 1866.

Vincent Ier avait quarante-cinq ans en 1608. Il était d'une beauté remarquable, voluptueux, galant, chevaleresque, joueur. Il délivra le Tasse et l'emmena à Mantoue. Il fit trois expéditions contre le Turc. Sa somptuosité était célèbre en Europe. Il avait la passion de tous ceux de sa race pour

nua pourtant rien de son fervent loyalisme, et jusqu'au dernier jour, il garda fidèlement le culte de la maison de Gonzague.

Une grande bonté de cœur, une sensibilité délicate et vibrante, des manières aimables et distinguées (1), le souci passionné des siens, de ses fils, de sa famille; un profond sentiment religieux (2) qui le fait entrer dans l'Eglise après la peste de 1630, tels sont les traits les plus caractéristiques de cet homme, avec une foi sans bornes dans son art, et l'infatigable ardeur d'un travail opiniâtre, qui tâche à en agrandir l'empire pour la gloire de Dieu et son propre bonheur.

les beaux chevaux et les grands chiens. D'un faste fou, il alla une fois saluer Clément VIII à Ferrare avec 2,000 personnes de suite. Ses comédiens célèbres (Arlequin, Frittelin, Pedrolin, Léandre, Lélio, Matamoros) jouèrent en 1608 et 1613 au Louvre et à Fontainebleau. Il fit des voyages à Munich, Augsbourg, en Hollande et Lorraine, deux fois en Flandre; il fut même reçu en 1608, à Fontainebleau, par Henri IV, dont il avait épousé la belle-sœur, Léonora de Medicis. Très artiste, il dictait des sonnets galants, et recherchait les poètes et peintres célèbres de l'époque. Il fit venir Pourbus et Rubens. Il se faisait envoyer la musique de Guédron par M. de la Clielle, les symphonies et chœurs de Cini, les madrigaux de Gagliano, etc. Guarini lui adresse ses pastorales, Chiabrera ses pièces. Il pratique Galilée. Il prend aux Canossa la Madone à la Perle de Raphaël, moyennant l'investiture d'un fief et marquisat. La dévotion se mêlait chez lui à la passion du plaisir, et l'esprit scientifique à un goût du bizarre et des recherches occultes. Il était entouré d'alchimistes et astrologues, et cherchait l'absolu. En 1602, il donne l'ordre à Vincenzo Guerrieri, son ambassadeur en Espagne, de lui envoyer toutes les madones miraculeuses et les portraits de « dammes en beautés. » Il meurt en 1612, pleuré de son peuple, qui s'est amusé sous son règne; moins regretté des bourgeois et des bons. — C'est Vincent Ier qui créa l'ordre du Rédempteur.

Pour Annibal Chieppio, qui est chargé de tous ses rapports avec Monteverde, il était le protecteur et l'ami de Rubens; secretario ducale, puis ministre d'Etat en 1611; homme d'un haut et sérieux caractère; M. Baschet cite de lui ces belles lignes : « Louez, honorez les offices et les charges, plutôt que ne les ambitionnez; car sous l'apparence du miel et sous l'aspect des honneurs j'ai souvent ressenti les poignantes atteintes de la douleur. »

Rubens n'assista point sans doute aux représentations de l'*Orfeo* et de *L'Arianna*. En 1607 il est à Gênes, en 1608 à Rome.

(1) « Garbatissimo gentilomo. » (7 décembre 1627. Lettre de Bentivoglio à la duchesse de Parme. Arch. di Stato. Parma.)

(2) « Non mancherò di attendere à Franceschino mio filiolo, acio impari tre virtu, l'una il servire a Dio con ogni diligenza et timore, l'altra le lettere, terza un poco di musica, che sino a quest' hora mi pare che faccia assai bene et trillo et gorgia. » (21 juin 1611. Mantoue, Arch. Gonzaga.). — Voir ses lettres, *passim*, en particulier celles de 1621 et de 1627 sur l'emprisonnement de son fils Massimiliano par l'Inquisition.

*
* *

Le point de départ de Monteverde est le même que celui des Florentins : c'est l'antiquité grecque. Mais où les uns ne voient que la lettre morte, le génie de Monteverde retrouve l'esprit de vie. Dans ses lettres de 1633 et 1634 (seuls restes de l'ouvrage où il se proposait d'exposer ses théories artistiques (1), après en avoir donné les exemples), il raconte comment il fit pour retrouver la mélodie humaine, et la musique des passions. Nul guide auprès de lui, nul livre, que Platon, si loin que brillât sa lumière. Les renseignements que Galilei lui fournit sur la musique des anciens l'intéressèrent; mais il se garda bien, à sa suite, de poursuivre cet art perdu. Il s'en tint à l'esprit, et une ardente étude des philosophes et des naturalistes antiques, l'amena à poser comme règles fondamentales de son esthétique, l'observation de la nature et le respect de la vérité. Il croit être plus fidèle à la pensée antique, en suivant ces principes, qu'en tâchant vainement d'appliquer des formules. Il affirme d'ailleurs que l'art moderne et lui-même ont retiré plus de profit des penseurs grecs que des vieilles études harmoniques. Ainsi, les anciens ont rendu à la musique le même service que, deux ou trois siècles avant, à la sculpture.

(1) *Melodia, overo seconda pratica musicale.* Lettres du 22 octobre 1633 et du 2 févr. 1634. Venise (Arch. di stato de Parme. Carteggio farnesiano, Istit. mus. de Florence).

« Quando fui per scrivere il pianto del Arianna, non trovando libro che mi aprisse la via naturale alla imitatione, ne meno che mi illuminasse che dovessi essere imitatore, altri che Platone per via di un suo lume rinchiuso cosi che appena potevo di lontano con la mia debil vista quel poco che mi mostrasse..., etc. » (22 oct. 1633.)

« Ho visto non prima, d'ora anzi venti anni fa il Galilei che ove nota quella poca pratica antica, mi fu caro all' hora l'haverla vista, per haver visto in quella parte come che adoperavano gli antichi gli loro segni praticali a differenza di nostri, non cercando di avanzarmi piu oltre ne lo intenderli, essendo sicuro che mi sarebbero riusciti come oscurissime zifere et peggio, essendo perso in tutto quel modo praticale antico; perloche rivoltai gli miei studi per altra via appoggandoli sopra a fondamenti de migliori filosofi scrutatori de la natura, et perche secondo ch' io leggo, veggo che s'incontrano gli affetti con le dette ragioni et con la sodisfatione de la natura mentre scrivo cose praticali con le dette osservationi, et provo realmente che non ha che fare queste presenti regole, con le dette sodisfationi, per tal fondamento ho posto quel nome di seconda pratica in fronte al mio libro et spero di farla veder cosi chiara..., etc. »

« La mia intentione è di mostrare con il mezzo de la nostra pratica quanto ho potuto trarre de la mente de que' filosofi a servitio de la bona arte, et non a principii de la prima pratica, armonica solamente. » (2 fév. 1634).

Ils l'ont fait sortir des formules apprises, et ont ramené les regards des artistes à la seule observation de la nature. C'est véritablement une Renaissance qui s'ouvre au dix-septième siècle avec Monteverde, une Renaissance du cœur dans la langue musicale.

Dès ses premières œuvres, Monteverde mit en pratique ces théories. Les critiques de ses ennemis nous l'apprennent. Il avait fait des études assidues de l'expression des passions, et des rapports entre les mouvements de l'âme et les phrases musicales. Vecchi et Caccini en avaient fait autant; mais tous deux avec les voix, et l'un en madrigaux, l'autre en style monodique. Monteverde est plus libre; il étudie les instruments (et ceci est bien instructif); c'est sur eux qu' « il s'évertue jour et nuit, à écouter et chercher les effets (1). » La voix n'est plus seulement la voix, c'est l'âme. Monteverde est déjà loin de Peri. Ce n'est plus de simple déclamation tragique et d'accent noté qu'il s'agit, mais des tragédies du cœur. La justesse du récitatif y perd peut-être un peu ; la poésie est parfois maltraitée (2) ; mais l'âme parle directement à l'âme, et les ignorants mêmes sentent vibrer en eux l'écho des passions et des peines. La musique a reconnu son domaine; elle vient avec Monteverde, d'affirmer sa prise de possession sur le monde intérieur, dont la parole déclamée, et même le chant récitatif, n'est qu'un pâle reflet.

Ainsi l'observation et l' « imitation » des passions (non pas seulement de la parole passionnée) est l'essence de la musique nouvelle. Elle ne s'attache donc pas servilement au texte, mais elle lit au fond de sa pensée. Peri et les Florentins ont raison de

(1) « Il senso è ingannato » (le sens est perverti), « et c'est à quoi travaillent gaillardement tous ces nouveaux inventeurs qui jour et nuit, s'évertuent sur les instruments, à écouter et chercher les effets. Ils ne voient pas que les instruments enseignent le faux, et qu'autre chose est cette recherche à tâtons des sens aveugles, autre chose celle de la raison soutenue par les sens. — Aristoxène a dit : « Maximum ergo et flagitiosum in summâ est peccatum, referre ad instrumentum rei harmonicae naturam. » (*Harmon.*, l. II.) Toute leur idée est de satisfaire les sens; ils se soucient peu de la raison. » (*Artusi*, II, 43)

Il faut bien avouer que l'on sent encore aujourd'hui ces curiosités d'instrumentation au détriment parfois de l'unité d'impression dramatique. Ainsi dans le fameux air d'Orphée, chanté l'année dernière, au premier concert de musique historique donné par M. Bordes.

(2) « Quand on fait l'éloge de la musique « accentata, » il faudrait commencer par définir l'accent, ce qu'on n'a pas fait; d'ailleurs, ils font des barbarismes et des choses contraires à la syntaxe. » (*Artusi*, commencement du livre II.)

revendiquer les droits de la poésie, et sa suprématie dans le drame musical; mais ils ont tort de sacrifier si complètement les droits de la musique, et d'en faire une sorte de traduction juxtalinéaire. C'est ne plus comprendre le drame même. La musique va jusqu'au fond du cœur, et ne s'en tenant pas à la seule impression passagère éveillée par le mot, elle prête l'oreille aux sentiments plus qu'aux paroles du personnage; elle tient compte « de son passé et de son avenir, » comme dit Monteverde, c'est-à-dire de son caractère général; et nous voici bien près du *leit-motiv* moderne, où se résume une âme, que l'on voit vivre et se transformer au cours d'une action dramatique (1).

La mélodie ainsi comprise, harmonieuse union de la musique et de la poésie (2), est le fondement de l'art nouveau. C'est au nom de la mélodie que se fait la révolution. Monteverde oppose deux écoles : celle « d'Ockeghem (3), Josquin de Pres, Pierre de la Rue (4), Jouan Motton (5), Crequillon (6), Clemens non

(1) Nous le voyons à divers passages de Monteverde, et notamment à l'exception même qu'il fait pour le rôle de Licori (*La Finta pazza*, 1627). « Comme il s'agit d'une scène de feinte folie, qui n'a de racines ni dans le passé, ni dans l'avenir du caractère, mais seulement dans une fantaisie passagère, la musique s'attache seulement à souligner plaisamment les intentions du texte; mais c'est une exception; en général, elle doit lire plus avant. »

« La immitatione di tal finta pazzia dovendo havere la consideratione solo che nel presente et non nel passato et nel futuro, per conseguenza la immitatione dovendo havere il suo appoggiamento sopra alla parola et non sopra al senso de la clausola... » (Lettre du 7 mai 1627. — *Arch. Gonzaga.*)

(2) « Nonne et Musica circa perfectionem melodiae versatur? » (comm. Gorgias.) « Melodiam ex tribus constare, oratione, harmonia, rythmo... Rythmus et Harmonia orationem sequuntur... Loquendi modus ipsaque oratio animi affectionem sequitur... Orationem vero cetera sequuntur. » Rép. 3.) Passages cités par Monteverde dans la lettre-préface aux *Scherzi musicali* de 1607).

(3) Jean de Okeghem, né vers 1430, mort entre 1494 et 1496, trésorier de Saint-Martin de Tours en 1459, fut maître de chapelle de Charles VII et Louis XI. — Voir l'intéressante étude de M. Michel Brenet dans les *Mém. de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, t. XX (1893).

(4) Pierre Pierchon. Petrus Platensis, sans doute Picard, né avant 1477; il disparaît après 1510. Il était prêtre, et devint chanoine. Il fut au service de Marie de Bourgogne, de Philippe le Beau et de Marguerite d'Autriche. (Mss. à Malines et Bruxelles.)

(5) Jean de Hollingue, dit Mouton; Français ou Belge; élève de Josquin, maître de Willaert. Né vers 1475, mort en 1522, à Saint-Quentin, où il était chanoine. Il fut chantre du roi sous Louis XII et François Ier, et dédia des messes à Léon X.

(6) Thomas Crecquillon. Belge, né au commencement du seizième siècle,

papa (1), Gombert (2), messer Adriano (3), l'Eccell. Zarlino (4), » dont l'idéal est la perfection de l'harmonie et qui lui soumet la déclamation poétique (« l'oratione »); — l'autre, « fondée par le divin Cipriano Rore (5), élargie par Ingegneri (6), Marenzio (7), Giachio Wert (8), Luzzasco (9), Giacopo Peri, Giulio Caccini, et les artistes les plus élevés et les plus pénétrants, met tout son effort à la perfection de la mélodie (« versa intorno alla perfettione della melodia ») et lui soumet l'harmonie. — La poésie y siège à la première place et dirige les autres arts, mais par sa seule raison. Si elle commande, ce n'est pas en qualité du plus fort, mais du plus sage. Elle-même obéit au drame; elle doit se modeler sur la vérité des passions. La nature est son idéal; c'est dans un harmonieux effort pour rendre la réalité, que consiste le devoir des arts associés. La nature est le drapeau de l'art nouveau. Monteverde puise en elle sa force et son assurance. S'il défend la mé-

mort en 1557. Chanoine de Namur, puis Termonde et Béthune. Il fut maître de chapelle de Charles Quint à Madrid, et le plus grand, avec Gombert et Clemens, de l'époque qui s'étend de Josquin à Palestrina.

(1) Jacques Clément. Flamand, né vers 1475, mort avant 1566. Egalement ecclésiastique, il fut premier maître de chapelle de Charles Quint à Vienne.

(2) Nicolas Gombert, né à Bruges vers la fin du quinzième siècle. Ecclésiastique, premier maître de chapelle de Madrid.

(3) Adriano Banchieri. Voir chapitre II.

(4) Giuseppe Zarlino, né à Chioggia en 1519, mort le 14 février 1590 à Venise; élève de Willaert, il succéda à Cipriano Rore comme maître de chapelle à Saint-Marc, en 1565. Il était chapelain de l'église S. Severo, à Venise, chanoine de Chioggia, et faillit en devenir évêque en 1583. C'est lui qui fut chargé des chants de triomphe pour la bataille de Lépante, et de la musique de fête pour l'entrée de Henri III. Il jouit d'une gloire éclatante. Bettinelli (*Risorgimento d'Italia*) l'appelle « un Titien », « un Arioste. » Marco Foscarini (*Della letteratura veneziana*) l'appelle « famoso restauratore della musica in tutta l'Italia. » Il n'est plus connu que comme théoricien par ses *Istituzioni harmoniche*. Venise, 1558, 4 parties, et ses *Dimostrationi harmoniche*, Venise, 1571, 5 part.; enfin ses *Supplementi musicali*, Venise, 1588, où il combat les théories de Galilée.

(5) Voir chapitre II.

(6) Marc Antonio Ingegneri, né à Crémone vers 1545, et maître de Monteverde. Il fut maître de chapelle du duc de Mantoue.

(7) Voir chapitre III.

(8) Giacche de Wert, belge; il fut au service du duc de Ferrare en 1580, puis de la duchesse de Mantoue en 1581.

(9) Luzzasco Luzzaschi, de Ferrare, maître de chapelle de la cathédrale, et du duc Alphonse II de Ferrare, le plus grand organiste italien de son temps.

On remarquera que tous les musiciens de l'école mélodique, sauf Giacche de Vert, sont italiens; et que tous ceux de l'école harmonique, sauf Banchieri et Zarlino, sont Flamands.

lodie, c'est qu'elle est le langage de l'âme, la parole intérieure. Si parfaite que soit l'harmonie, livrée à elle-même, elle ne peut rien exprimer avec précision. Zarlino lui-même l'avoue : « Elle prépare et dispose, d'une certaine façon intérieure, au plaisir et à la tristesse ; mais elle ne produit elle-même aucun effet précis. » (*Instruct.*, II, 7.) Il faut donc l'employer, mais non pas pour elle-même, pour un objet plus haut. Loin de faire bon marché des ressources harmoniques (1), Monteverde les double, les enrichit sans cesse ; mais c'est au service de la mélodie, c'est-à-dire de la passion.

Dans ses études de l'expression et ses recherches musicales, il remarque avec surprise le petit nombre de sentiments employés, et il travaille à faire rentrer les autres dans le domaine de l'art. Pour peindre ces passions nouvelles, il faut des couleurs, des rythmes, des moyens nouveaux. Monteverde crée des harmonies, des styles inconnus jusqu'à lui, ou timidement employés. Il y a, dit-il, des ordres entiers de sentiments auxquels la musique est restée étrangère. C'est ainsi qu'elle n'a rendu que deux sur trois des mouvements de l'âme : la tristesse et la paix. La colère, les mouvements violents et passionnés, lui ont échappé. Or c'est là proprement l'élément dramatique. Monteverde travaille à lui trouver l'expression la plus juste dans des essais lyriques, avant d'aborder directement la scène. De là ces « Madrigaux guerriers et amoureux (2), » écrits dans un rythme nouveau (qu'il nomme

(1) Pour ses audaces harmoniques, je renvoie à tous les traités spéciaux. Monteverde entre délibérément dans la dissonance, non qu'elle n'ait été constamment employée avant lui (Artusi, II, 40), mais il en généralise l'emploi ; il la considère comme une mine de ressources pour l'art dramatique, qui ne saurait s'en passer sans se condamner à la monotonie des sentiments moyens, et à la froide impassibilité néo-grecque. Il emploie librement la septième et la neuvième ; il sent le grand effet de la septième diminuée, ce tendre accord, tout pénétré de faiblesse et de langueur. Il module hardiment d'un ton à l'autre ; il mêle les genres et les voix.

(2) « Havendo io considerato le nostre passioni, ed' affettioni del animo, essere tre le principali, cioè, *Ira*, *Temperanza* et *Humiltà* ò supplicatione, come bene gli migliori Filosofi affermano, anzi la natura stessa de la voce nostra in ritrovarsi alta, bassa et mezzana : et come l'arte musica lo notifica chiaramente in questi tre termini di *concitato*, *molle* et *temperato*, ne havendo in tutte le compositioni de passati compositori potuto ritrovare esempio del concitato genere, mà ben si del molle et temperato ; genere però descritto da Platone nel terzo de Rethorica (Repub.?), con queste parole ; Suspice Harmoniam illam quae ut decet imitatur fortiter euntis in praelium, voces atque accentus... ; perciò mi posi con non poco mio studio, et fatica per ritrovarlo..., etc. » — « Mi è parso bene il far sapere che da me è nata

« concitato, » agité) (1). — Nulle autre loi que la vie (2). Orchestre et voix, tout est mélodie. Tout chante pour son compte. Ce n'est pas une combinaison savante d'éléments indifférents, dont l'ensemble seul est expressif. Les instruments pleurent comme les voix. Les voix s'agitent comme les instruments. L'orchestre soupire, gémit, frémit et meurt. C'est la langue de la souffrance et de l'amour, la langue de l'âme libre.

Les pédagogues de l'art en demeurent consternés. « On entend un mélange de sons, une diversité de voix, une rumeur d'harmonie insupportable aux sens. Celui-ci chante un mouvement rapide, celui-là un mouvement lent; l'un prononce une syllabe d'une façon, l'autre d'une autre; l'un s'en va à l'aigu, et l'autre tombe au grave; et pour comble, un troisième n'est ni grave ni aigu; tel chante au diapason harmonique, tel à l'arithmétique. Malgré toute la bonne volonté du monde, comment voulez-vous que l'esprit se reconnaisse dans ce tourbillon d'impressions (3)? »

Il est curieux de remarquer que c'est au nom de cette même mélodie, affranchie des règles, obéissant au seul mouvement des passions (« la Mélodie de la forêt »), que Wagner, comme Monteverde, fit sa révolution et se heurta aux mêmes critiques (4). Les choses restent éternellement les mêmes.

Cependant Monteverde diffère de Wagner dans sa conception de l'art dramatique. Il n'a pas de prétentions philosophiques, et

la investigatione et la prova prima di tal genere, tanto necessario al arte Musica, senza il quale e statta sino ad hora imperfetta..., etc. » (Préface des *Madrigali Guerrieri et Amorosi*, Venise, 1638.)

(1) Le principal est ce fameux *Combat de Tancrède et Clorinde*, joué en 1624 chez Mocenigo. Monteverde avait choisi ce fragment du Tasse pour la variété de ses mouvements et la diversité de ses passions. Qu'on en juge par ce programme : « Motto del Cavallo » (galop du cheval), Combat, Frémissement de l'orchestre, Trémolos, Cris entrecoupés, Défis, Coups, Invocation à la nuit, Mort, Ciel qui s'entr'ouvre.

(2) « Con quietanza della ragione e del senso », c'est-à-dire qu'il entend bien pourtant rester d'accord avec la raison et les sens. Malgré son libre parler, il s'appuie sur les lois de l'acoustique, dans son emploi des dissonances. (Voir les *Scherzi musicali*.)

(3) Artusi, I, 13. Il s'agit expressément de Monteverde; car Artusi, après avoir cité un de ses madrigaux, dit : « Ne so come uno che facci professione di valent' huomo, si lasci scorrere in simili imperfettioni, note fino a putti che all' hora incominciano a mettere il labro sul fonte d'Helicona. » (II, 48.)

(4) « Die einzige Form der Musik ist die Melodie. » (Wagner, *Œuvres complètes*, VII, 166.) Cf. Mozart : « La mélodie est l'essence même de la musique. » (*Principes de la basse générale*.)

l'objet de son drame musical n'est pas une conception du monde, mais purement et simplement l'homme. Le cadre du drame wagnérien est la légende, et son personnage, le héros, être symbolique et général où s'incarnent l'esprit d'une race et les puissances d'un système philosophique. L'opéra de Monteverde, comme la tragédie de Racine, est parfumé du pur sentiment grec. Son héros est celui d'Aristote, l'homme moyen et pondéré, dont le cœur est parent du nôtre. Le surnaturel n'est pas de son domaine. On le voit aux intelligentes critiques que Monteverde fait des livrets qu'on lui soumet. — Qu'est-ce que cette pièce de « *Peleo e Tetide, favola marittima?* » — Une fantasmagorie, des cortèges de monstres, des chœurs de tritons et de sirènes, des vents, des « amoretti » et des « zeffiretti. » « Et comment est-il possible que ces hippogriffes et ces chimères remuent les passions? L'*Ariane* émeut parce qu'elle est une femme; l'*Orphée*, parce qu'il est un homme. Un monstre, un vent ne peuvent émouvoir. L'*Ariane* me fait gémir; l'*Orphée* me fait prier; mais à quoi rime cette pièce? Il n'y a rien là pour la musique (1). »

Un musicien français du dix-septième siècle, un romantique du dix-neuvième, eût saisi avidement un sujet de ce genre qui prête aux jeux descriptifs et aux curiosités pittoresques. Monteverde le rejette; il dédaigne la description extérieure; il ne s'en sert que comme d'un accessoire. En vrai poète du dix-septième siècle, le cœur humain seul l'intéresse; et, refusant le sujet de « Thétis, » il s'attache au sujet si touchant d' « Alceste et Admetto (2). » Les souffrances attirent son art compatissant, art mélancolique et délicat comme celui des Grecs, qui se plaît aux larmes et à la douleur, mais recule devant les situations trop violentes (3), et refuse le *Narcisse* de Rinuccini, parce qu'il est *trop*

(1) « Li venti hanno a cantare, cioè li Zeffiri e li Boreali; come, caro Signore, potrò io imitare il parlar di venti se non parlano? Et come potrò io con il mezzo loro movere li affetti? Mosse l'Arianna per essere donna, et mosse parimente Orfeo per esser homo, et non vento. Le armonie imittano loro medesime et non con l'oratione et li strepiti de' venti, et il bellar delle pecore, il nitrir de' cavalli, et va discorendo, ma non imitano il parlar de' venti che non si trovi... L'Arianna mi porta ad un giusto lamento et l'Orfeo ad una giusta preghiera, ma questa non so a qual fine; sichè, che vole V. S. Illma che la musica possa in questa?... » (Lettre du 9 décembre 1616, *Arch. Gonzaga.*)

(2) Hiver 1616. A Mantoue.

(3) « Et più con fine tragico et mesto. » (7 mai 1627.)

Même préoccupation dans Marco de Gagliano qui, après le succès de son *Medoro* à Florence, le retouche pour Mantoue et change les chœurs, de

tragique. — C'est ici que l'on sent toute la distance qui sépare notre art du goût aristocratique du dix-septième siècle.

La tragédie humaine, qui est l'idéal de Monteverde, n'a pourtant pas triomphé avec lui dans la musique du dix-septième siècle. A la vérité, elle ne fut pas sans influence, sans doute, sur l'opéra historique de Venise, qui s'oppose à l'opéra mythologique ou allégorique de Rome et Florence, et dont Monteverde lui-même devait donner le premier modèle dans son *Incoronatione di Poppea* (1). Mais elle ne devait trouver sa lumineuse expression qu'à la fin du dix-huitième siècle, dans la sérénité chaste et mélancolique de Gluck (2); art plus sobre, moins complexe, plus difficile que le nôtre, et peut-être plus grand; art qui dit tant de choses, moins par ce qu'il dit vraiment, que par ce qu'il fait dire. La vérité du détail, des mots déclamés, y est subordonnée à la vérité puissante du caractère général, de la passion dominante. Les hommes passionnés comme Monteverde s'arrêtent malaisément au détail (3). Monteverde a le plus profond mépris pour les critiques qui ne vont pas au fond de sa pensée, qui s'attaquent à

peur que l'œuvre « potesse riuscire troppo grave. » (Lettres de 1622.) Cf. Mozart : « La musique ne doit jamais blesser l'oreille. Même dans les situations les plus horribles, elle doit la satisfaire; en un mot, la musique doit toujours rester de la musique... Si violentes que soient les passions, leur expression ne doit jamais provoquer le dégoût. » (Lettre du 26 septembre 1781.) Grétry dit de même : « Si la colère n'est ennoblie par des sentiments tragiques, elle n'est, dans les arts d'imitation, qu'une charge dégoûtante. » (*Essais sur la musique*, II, 58 : De la colère.)

(1) *L'Incoronazione di Poppea* (*Il Nerone*, titre inscrit sur la couverture du ms.). Venise, Bibl. S. Marco, fonds Contarini, legs 1843, classe IV, cod. CDXXXIX. — Représ. au théâtre S. Giov. e Paolo, en automne 1642. C'est la dernière œuvre de Monteverde, mort en novembre 1643, et la partition est du plus grand intérêt, par l'étude qu'elle permet de faire de son progrès artistique. On voit qu'il y a conservé toute sa fraîcheur juvénile de sentiment. (Rôles du page et de la damoiselle, acte II, sc. 3.) Le rôle de Poppée fait preuve d'une coquetterie délicate et raffinée. Les élans passionnés ont disparu, mais le « Sénèque » a une grandeur imposante, toute romaine, et la scène de sa mort est un des plus beaux morceaux de l'opéra du dix-septième siècle. Le livret de Busenello est peut-être le meilleur du siècle. Il est vivant, d'une observation fine, et certaines scènes (les dialogues de Néron et de Poppée) ne seraient même pas indignes de Shakespeare. (Voir chapitre de l'opéra vénitien.)

(2) Remarquer que Gluck a repris cette *Alceste* que Monteverde eût voulu mettre en musique et que, comme lui, il s'est adressé à l'*Armide* de Tasso. (1er mai 1627. Monteverde traduit en musique la scène d'Armide et Renaud.)

(3) « On doit toujours considérer les choses par rapport à l'ensemble, et jamais au détail. » (Lettre préf. aux *Scherzi musicali*.)

des « minime particelle » de ses œuvres. Il n'y a rien en lui d'un chercheur érudit, rien de pédant. Il laisse aux autres le soin de le défendre ; son frère répond pour lui. Il se flatte de « n'avoir égard qu'aux faits, et de priser peu de chose les paroles d'autrui (1). » Il laisse « au cav. Ercole Bottrigari et au révér. Zerlino » la gloire des théories et « des nobles écrits ; » pour lui, ce sont des conseils pour l'action qu'il donne ; mieux encore, des exemples.

Il agit sans cesse ; sa fécondité artistique ne se lasse jamais. A soixante-quinze ans, moins d'un an avant sa mort, il écrit encore un admirable opéra. Non seulement il compose, mais il médite ; il travaille opiniâtrement, et donne le premier l'exemple de ses théories. Il joue de tous les instruments, et il peut donner des leçons aussi bien à ses acteurs qu'à son orchestre. Artusi dit aigrement : « Ils ont moins souci de lire et d'étudier Boèce, que de savoir, à ce qu'ils disent, enfiler ces merveilleuses gammes à leur manière (« insfilzare quelle solfe a modo loro »), et enseigner aux acteurs à chanter leurs cantilènes, avec des contorsions de tout le corps qui suivent le mouvement des paroles (« con molti movimenti del corpo, accompagnando la voce con quei moti »); à la fin, ils se laissent aller, de façon qu'ils semblent mourir ; et c'est là la perfection de leur musique (« et questa è la perfettione della loro musica ») (2). »

A ce trait, on reconnaît encore l'artiste de la race de Wagner, le musicien dont le but est bien précisément l'action dramatique, et non pas la musique. Et que de ressemblances encore, jusque dans les détails matériels de l'exécution ! Qui n'hésiterait au récit des fêtes de Mantoue par Follino, s'il s'agit d'intermèdes de Monteverde ou du *Rheingold* de Wagner (3).

« Après que les invités eurent pris place, on donna du fond du théâtre le signal habituel des trompettes. Quand il retentit pour la troisième fois, le rideau disparut, comme par enchantement.

(1) « Toutes ces disputes de mots ne servent de rien ; c'est par de la musique qu'un musicien doit répondre. C'est là que mon frère attend ses adversaires, ne faisant attention qu'au chant et non à la parole écrite. » (*Id.*, Lettre de J. César Monteverde.)

(2) Artusi, II, 43.

(3) Comte Follino, *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella città di Mantova, per le reali nozze del Serenissimo prencipe D. Francesco Gonzaga con la Serenissima Infante Margherita di Savoia.* In Mantova (Aurelio et Lodovico Osanna), 1608, Bibl. Naz., Florence. « Si diede dalla parte di dentro del palco il solito segno del suono delle trombe, e nel cominciar a suonar la terza volta spari con tanta velocità in un batter di ciglia la gran cortina..., etc. » (p. 74).

On aperçut trois nuages, faits avec tant d'art, qu'ils semblaient naturels. Au-dessous d'eux, les vagues se soulevaient et se déroulaient. Une tête de femme surgit lentement. Avec des mouvements mesurés, elle s'éleva, et tandis que les sonneries de trompes s'éteignaient, elle aborda au rivage d'un flot. Alors, sur l'accompagnement de l'orchestre placé derrière la scène, elle chanta une mélodie si touchante, que tout le public en fut saisi. »

L'orchestre derrière la scène; l'idée de l'instrumentation représentative d'un caractère (1); le sentiment de la puissance expressive des timbres et de leurs ressources pour le drame (2); la recherche des effets nouveaux de l'orchestre (3); l'abus même de certains procédés (4); mais surtout l'amour de la vie et l'intuition des âmes; le bonheur avec lequel ils excellent à peindre d'une touche rapide les caractères individuels (la coquetterie alanguie et l'insistance mutine de Poppée; la morne désolation d'Ariane; la grandiloquence philosophique de Sénèque; la pure et fière résignation de Clorinde mourante; les gémissements amoureux d'Orphée, beau comme un marbre antique); — autant de traits communs (5) qui rapprochent le premier maître du drame lyrique, du dernier et du plus puissant.

Ils se ressemblent aussi par leur fierté méprisante, sûre d'elle-même, qui n'a pas un instant de doute sur l'excellence de leur art. « Et croyez que le compositeur moderne bâtit sur les fondements de la vérité, et soyez tranquilles (6). » Elle ne les rend pas injustes pour les autres. Tous deux, avec une largeur d'esprit

(1) Chaque personnage d'*Orfeo* marche avec un groupe d'instruments différents, qui ne le quittent pas : Orphée, la harpe; Pluton, les trombones, etc.

(2) Tandis que Doni, le grand théoricien florentin, écrit : « Tengasi per fermo, che quanto minore numero d'instrumenti si metterà in opera, tanto meno diffettosi saranno i concenti. » (II, 111), — idée d'Artusi et du cénacle de Bardi.

(3) Le grand air d'*Orfeo* est précédé d'une ritournelle à cinq trombones. Il est composé de 5 strophes, dont chacune est soutenue par une instrumentation différente : la première par deux violons, la seconde par deux cornetti, la troisième par une harpe, la quatrieme par deux violons et un violoncelle, la cinquième par les tenues d'un quatuor d'instruments à archets..., etc.

(4) Par exemple, le trémolo. Voir *Combattimento di Tancredo*. Cf. second acte de *Lohengrin*.

(5) Il va de soi qu'il reste entre l'un et l'autre, la distance du dix-septième au dix-neuvième siècle, et d'une langue sobre, simple et abstraite, à une langue raffinée et précise jusqu'à la subtilité.

(6) « Et credete che il moderno compositore fabrica sopra li fondamenti della verita, et vivete felici. » (Préf. des *Scherzi*.)

qu'on ne leur a reconnue qu'après leur mort, n'ont jamais prétendu nier les droits de l'art ancien, mais seulement affirmer les leurs. Tous deux se sont heurtés aux critiques attitrés de l'élite, qui leur ont opposé les grands mots de nature, dont ils ignoraient le sens, et de peuple, dont ils ne se souciaient pas (1).

Aussi, avec quelle hauteur dédaigneuse (2) ils font bon marché de leurs adversaires ! Les pédants leur barrent la route. Au peuple à les juger (3)! Le peuple, mis en présence des œuvres, se reconnaît en elles, et du premier coup d'œil y retrouve des hommes comme lui, et non plus des auteurs. « Les hommes de science protestent au nom de Platon, que le peuple se trompe et ne saurait juger. Non, le peuple a raison, et s'il contredit l'élite, c'est à l'élite à se taire. » « Quand un art est accueilli par le monde avec cette faveur, je ne puis croire et ne croirai jamais, (quand bien même je n'aurais que de mauvaises raisons pour le défendre), que le monde se trompe, mais bien ceux qui ne sont pas avec lui (4). » C'est le cri de la nature contre le savoir aveugle, de la vie contre la raison étroite qui veut l'étouffer.

*
* *

Ce cri fut entendu, et le triomphe de Monteverde fut aussi complet et aussi glorieux que celui de Wagner.

(1) Ainsi qu'il est de coutume dans toutes les révolutions où paraît le souffle de la nature, les partisans de la routine, effarés, se défendent contre la nature, au nom de la nature pervertie. Contre les cris de passion de Monteverde, Artusi écrit doctement que de « telles modulations sont abhorrées par la nature, que le bon compositeur doit imiter le plus possible. » (47.) — Le public d'amateurs et de mondains, habitué au puéril bavardage de ses artistes privilégiés, dans le désarroi où le jette l'apparition d'un génie qui vit suivant les lois de sa vie, et non les règles apprises, proteste que le peuple ne peut le comprendre, le peuple, dont l'existence lui échappe, et qui lui est si indifférent. — « Si vede che in quella parte che diletta, non diletta tutti universalmente; ma degli ascoltanti uno più, et meno dell' altro ne piglia diletto ; et se ritrovano di quelli, che non possono sentire questi concerti, ne questi moderni musichi. » (p. 13.)

(2) « Ils sont prodigieusement enamourés d'eux-mêmes » (« di se stessi inamorati. ») (Artusi, II, 42.)

« Tout vient de leur fatuité. *Est caecus Amor sui.* Il rend ivre ; les ivrognes croient que les autres ont perdu le sens. » (II, 44.)

(3) C'est ainsi qu'Artusi critiquant des madrigaux de Monteverde, qui circulaient manuscrits, pour toute réponse Monteverde les publia.

(4) Préf. aux *Scherzi musicali.*

Cf. Molière : « Je m'en remets assez aux décisions de la multitude, et je tiens aussi difficile de combattre un ouvrage que le public approuve, que d'en défendre un qu'il condamne. » (Préface des *Fâcheux.*)

Dès ses premières compositions, il conquiert la popularité. L'acharnement avec lequel Artusi (1) s'attache à le ruiner, dès 1600, en est une preuve. Son cinquième livre de madrigaux (1605) est aussitôt répandu en Italie comme un modèle de composition (2). *Orfeo* et *Ariane* sont tout de suite célèbres. Quand *Orfeo* parut à Florence, il n'y eut pas une maison, dit Bonini (3), où on ne l'entendit jouer ou chanter sur le clavier ou le théorbe. Les maîtres de Bologne et de Florence s'inclinent devant sa supériorité. Monteverde n'a pas d'ami plus dévoué que Banchieri (4),

(1) Cet Artusi (Gio. Maria) était chanoine régulier de la Congrégation du Sauveur à Bologne. Il était compositeur. Nous avons de lui un livre de *Canzonette* à 4 voix. Venise, Vincenti, 1598 (exemplaire à Bologne). Mais il est surtout connu comme théoricien, pour son *Arte del contraponto*. Venise, Vincenti, 1598, in-fol., et pour le livre, souvent cité au cours de cette étude, sur les *Imperfections de la musique moderne*. L'ouvrage est traité en dialogue; c'est la conversation de deux gentilshommes qui se rencontrent, en 1598, aux fêtes du mariage de Philippe III d'Espagne et de Marguerite d'Autriche, à Ferrare. Il est précédé, suivant le goût de l'époque, d'un sonnet en l'honneur d'Artusi, qui fait bien juger de l'opinion flatteuse qu'il avait de lui-même.

Qual' altro Arturo nel Settentrione
Conduce Artusi il Carro trionfale
Di celeste Armonia, che senza eguale
Vince d'Orfeo la Lira, e d'Anfione.

Ivi le Consonanze, e la Ragione
Che morta giacque, sorge hora immortale,
E la fama seguendo spiega l'ale
Ad Euro, à Coro, ad Austro, e ad Aquilone.

Felice ingegno à tanta gloria duce,
Che da noi lieva il tenebroso velo
Mentre col vivo raggio fuor traluce :
A cui cedon gl'oracoli di Delo;
Si che sia cinto di suprema luce
Con l'altro Arturo eternamente in Cielo.

(2) « La Musica rappresentativa del 5e libro de' Madrigali del sig. Claudio Monteverde, regolata dalle naturale espressione della voce humana nel movere gli affetti, influendo con soavissima maniera negli orecchi, e per quelli facendosi de gli animi piacevolissima tiranna, è ben degna d'esser cantata, et udita, non già ne i pascoli, e trà le mandre; ma ne' ricetti de' piu nobili spiriti, et nelle regie corti, e può anco servire à molti *per infallibile norma*, et idea di comporre armonicamente conforme alle legge migliore, Madrigali, e Canzoni. » (Copini, *Il secondo libro della musica di Cl. Montev.* Milan, 1608.)

Il ajoute que le premier livre fut « stato ricevuto da principalissime Città d'Italia con gusto, et applauso grande. »

(3) Adrien de la Fage, *Essais de diphtérographie music.*, p. 175.

(4) Banchieri, dès 1609, nomme Monteverde « soavissimo compositore di

et Peri, si peu empressé à louer les autres, s'enthousiasme pour lui (1).

Le décret des procurateurs vénitiens (Contarini, Sagredo, Cornaro et Landi), qui l'installe à Saint-Marc, est rédigé dans les termes les plus flatteurs (2). Pour attacher à leur ville le génie de Monteverde, ils décident à l'unanimité de lui accorder un traitement de trois cents ducats, alors que ses plus glorieux prédécesseurs (Willaert, Cipriano di Rore, Zarlino, Donati, G. Croce, Martinengo) n'ont jamais reçu plus de deux cents ducats. Toute l'aristocratie et le peuple de Venise ratifient ce choix par l'enthousiasme avec lequel ils vont assister à ses concerts (3).

Les souverains d'Italie se disputent sa personne et ses œuvres. Il ne se fait point de mariage princier sans sa direction artistique. Les Académies étrangères s'honorent de son nom (Floridi et Filomusi, de Bologne). Toute opposition s'est tue. Ses principes ont si bien triomphé qu'ils ont passé dans l'usage courant et que l'on songe à peine qu'il les a trouvés. Les partisans de l'ancienne école, ses anciens adversaires (Lod. Zacconi par exemple) (4), font volte-face contre Artusi et s'enrôlent à sa suite. Les poètes et les musiciens italiens lui prodiguent les éloges les plus mythologiques et l'encens le moins mesuré. Il est banal de le comparer à Apollon, aux dieux, aux chants des anges (5).

musiche..., etc. » (*Conclusioni nel suono dell' organo*. Bologne, Rossi, 1609, p. 59.)

(1) Voir lettre de Rinuccini, 24 juin 1610. Florence.

(2) *Actes de la Procuratia per la chiesa di S. Marco* (Archiv. di stato. Venise).

(3) « Ne vi è gentilhomo che non mi stimi et honori, et quando vado a far qualche musica o sia da camera o chiesa, giuro a V. S. Ill. che tutta la città corre. Il servitio poi è dolcissimo. » (13 mars 1620. Lettre de Monteverde. Arch. Gonzaga.)

(4) Il suffit de comparer les deux parties de sa *Prattica di Musica* : 1° Venise, Carampello, 1596; 2° Venise, Vincenti, 1622.

(5) « Ho cercato di seguir l'orme d'un nuovo vivente Apollo, sovra'l cui verde Monte le vere Muse cercan di ricovrarsi per apprendere i tuoni degli exquisiti concerti. » (Giov. Rovetta, *Salmi Concertati*, 1626.)

« Mons. Monte Verde, qui, par sa sublimité proche du ciel, entend le doux chant des anges, et a rempli le monde de céleste harmonie. » (Pellegrino Possenti, *Canora Sampogna*. Venise, 1623.)

Voir le *Canzoniero* de Stigliani (Venise, 1615; Rome, 1625) et les vers de Bellerofonte Castaldi (*Musurgiana* de Valdrighi, 1880, Modène). Tarquinio Merula, *La Monteverde*, canzone a 4 (Canzoni a 4, lib. I. Venise, 1615, Gardane). Pietro Lappi, *La Monteverde*, canzone a 13 (Canzoni da suonare, lib. I. Venise, 1616). Claudio Saracini, *Udite lagrimosi spirti*, dédic. au *Molto illustre sig. Cl. Montev.* (Seconde musiche, 1620, Venise, Vincenti).

Sa gloire n'est pas seulement italienne; on imprime ses œuvres à Anvers (1) et à Copenhague. Les vieux maîtres allemands étudient ses partitions, comme Praetorius, ou le viennent voir à Venise, comme Schütz (1628), qui compose un de ses chants spirituels sur des motifs de Monteverde (2). On cherche même à l'attirer en Allemagne (3).

Huygens et Albert Ban (4), en Hollande, le lisent avec une curiosité passionnée.

Quant aux Français, ils ne discutent pas leur admiration et s'inclinent à l'envie devant sa toute-puissance. André Maugars et Thomas Gobert le regardent « comme un des premiers compositeurs du monde (5). »

*
* *

L'œuvre vaillante de Monteverde eut son couronnement. En 1637, de son vivant encore, s'ouvrit à Venise le premier théâtre public d'opéra, le S. Cassiano (nuovo), qui fut bientôt suivi d'une quantité d'autres. Il ne l'inaugura point; une troupe romaine,

(1) 3e livre des madrig. à 5 voix. Anvers, P. Phalesius, 1615.
4e livre — — 1615, 1644.
5e livre — — 1615.
6e livre — — 1639, etc.

(2) Schütz, *Es steh Gott auff*, 2e partie des Symphonies sacrées. Sur le madrigal de Monteverde : « Armato il cor, » et « Zefira, torna, » chacone.

(3) E ben mostrò d'aver giudizio quando
Fermossi senz'andar in Alemagna
Perche avria dato alla sua vita bando
Da qual costi in Venezia si sparagna.
(Castaldi. Voir plus haut.)

(4) Bannius, ami de Descartes, musicien. Voir ses lettres dans la *Correspondance et œuvre musicales de Const. Huygens*, publiées par W. J. A. Jonckbloet et J. P. N. Land. Leyde, 1882.

« J'estime par dessus tout M. Monteverde... Personne n'a tant fait dans l'art du chant que cet homme admirable. »

Il y mêle cependant des réserves intelligentes, qui font regretter de ne pas connaître cette musique hollandaise du dix-septième siècle.

« Monteverde libro 4, 5, 6, 7 madrigal., pathemata animi prae omnibus tentavit, et tetigit, licet rem non praestiterit. »

(5) « ...Ce grand Monteverde, maistre compositeur de l'église Saint-Marc, qui a trouvé une nouvelle manière de composer très admirable, tant pour les instrumens que pour les voix, qui m'oblige à vous le proposer comme un des premiers compositeurs du monde. » (Maugars, *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*, 1639 ou 1640, publié en 1865 chez Thoinan. Paris.) Cf. Gobert, Lettre du 17 juillet 1646 (*Corresp. de Huygens*).

dont le musicien était Francesco Manelli de Tivoli, et le poète et directeur, Benedetto Ferrari, y débuta avec l'*Andromeda* (1637) et la *Maga fulminata ;* mais le vieux maître ne tarda pas à y marquer sa place avec l'*Adone* (1640), le *Nozze d'Enea* (1641) au S. Giovanni et Paolo (1), le *Ritorno d'Ulisse in patria* (1641) (2) au S. Cassiano, et l'*Incoronazione di Poppea* (1642) (3) au S. G. et Paolo. Il eut aussi le temps de voir les premiers succès de son grand disciple, Cavalli, qui préludait en 1639 à sa brillante carrière (4).

L'opéra vénitien était fondé ; le peuple avait son théâtre de musique (5) ; nous verrons dans la suite quel usage il en fit.

(1) Fondé en 1639.

(2) D'après Ambros, le *Ritorno d'Ulisse in patria* se trouverait dans un manuscrit de la *Selva morale et spirituale*, relié aux armes de l'empereur Léopold Ier, qui serait à la Kaiserl. Bibl. de Vienne; et il en aurait fait prendre copie pour sa propre bibliothèque. M. Vogel, qui a parcouru le ms. de Vienne, ne croit pas qu'il soit de Monteverde; mais les raisons qu'il en donne ne me semblent pas bien concluantes. L'*Adone* et l'*Enea* sont restés inconnus jusqu'à présent.

(3) Voir plus haut.

(4) Cavalli, *Nozze di Teti e Peleo*. Voir chapitre VI.

(5) Tous les théâtres du dix-septième siècle, à Venise, furent élevés aux frais des particuliers, ou par actions (on achetait à l'avance un ou plusieurs palchetti). Le maître du théâtre gardait les moins bonnes places, le parterre et le paradis, et les louait.

En 1637, le prix d'entrée au S. Cassiano (nuovo) est de 4 lires venetes (2 lires).

En 1674 le San Mosè, en 1677 le S. Angelo, en 1674 le S. Giovanni et Paolo, en 1678 le S. Cassiano et le S. Salvadore, font payer un quart de ducat (31 sous vénètes).

Seul, le San Giovanni Grisostomo maintient ses prix (c'était le plus grand et le plus riche de Venise, aujourd'hui théâtre Malibran). L'ancien San Cassiano (qui datait des environs de 1629) et le San Samuele sont les seuls de Venise qui résistent au drame musical.

Les bourgeois avaient coutume d'aller deux ou trois fois l'an à l'opéra avec leur famille (*N. B.* La population de Venise, en 1630, est de 140,000 h.). Le grandes familles, et beaucoup de princes allemands, y avaient leurs loges. On donnait trois saisons : 1° en hiver, jusqu'à la fin du carnaval; 2° à l'Ascension (pendant quinze jours); 3° à l'automne.

Les théâtres étaient construits avec grand soin. Ils étaient soumis à la surveillance des Capi del Consiglio dei Dieci, pour les affiches, les heures de représentation, la solidité du théâtre. La salle était éclairée par un fanal, qui disparaissait au lever du rideau. Deux rangées de lampions, qui risquaient toujours de s'éteindre, brillaient sur les côtés de la scène. Si l'on voulait suivre sur le livret, on apportait des *cerini* (il en reste les traces sur les livrets du dix-septième siècle).

Le système de la participation aux bénéfices prévalut d'abord parmi les

A l'heure où mourut Monteverde, son rêve semblait presque accompli. Le drame musical avait gagné sa cause; il s'établissait en Italie, non pas comme un spectacle mondain ni même comme une forme plus parfaite du théâtre, mais comme le théâtre même, la tragédie normale, enfin retrouvée après des siècles de barbarie, telle qu'elle avait brillé au temps de Périclès.

artistes; puis ils reçurent de modiques salaires, qui s'élevèrent peu à peu, et devinrent considérables au dix-huitième siècle (Lotti et sa femme touchent 10,000 thalers à Dresde, en 1719). Au commencement, le compositeur, quand la pièce réussit, peut recevoir jusqu'à cent ducats. Le poète doit se contenter de l'honneur; mais il a la ressource des dédicaces. Ses livrets sont d'ailleurs très achetés, et survivent à la musique. Quand un opéra a eu du succès, le plus souvent on redonne le poème à un autre musicien (Voir Livio Niso Galvani, *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII*, 1878, Ricordi).

CHAPITRE V.

DÉVELOPPEMENT DE L'OPÉRA ARISTOCRATIQUE EN ITALIE.

L'opéra de cour à Florence. — Marco da Gagliano. Sa vie et ses œuvres : *Sainte Ursule, vierge et martyre; Dafné; Flora.* — Ses théories. L'imitation antique et l'esprit courtisan. — Francesca Caccini et les carrousels dramatiques.

L'opéra à Bologne. — Voyages de Peri. — Giacobbi et les *Filomusi.* — L'opéra à Milan, Parme, Lucques, Viterbe et Naples.

La tragédie musicale à Rome. Caractère intellectuel et sérieux du génie romain. — Les théoriciens : Ottavio Durante. Ludovico Viadana. — L'Oratorio. Saint Philippe de Néri et Animuccia. — Emilio del Cavalliere. *La Rappresentatione di Anima et di Corpo.* Profondeur et mélancolie naïve de cette œuvre. — Influence malheureuse de l'esprit florentin. Agazzari et l'*Eumelio.* Quagliati et Pietro della Valle : *Le chariot de Thespis.*

Les mécènes romains. Rôle de l'Eglise dans le développement de l'opéra. — *L'Arelusa* de Vitali. — Les Mazzocchi. *La Catena d'Adone. L'Énéide* en musique. Domenico Mazzocchi donne à l'art florentin sa forme la plus parfaite.

Théâtre des Barberini. Leur faste. Importance croissante et fâcheuse de la mise en scène. — Ste *Alessio,* de Stefano Landi et du cardinal Barberini. — *Erminia* de Michelangelo Rossi. — Les opéras du pape Clément IX (Giulio Rospigliosi). *La Vita humana.* Intérêt psychologique du livret. *Chi sofre, speri.* Le réalisme pittoresque et les scènes populaires. Les comédies de Calderon en musique. — Grâce mondaine et raffinée de Marco Marazzoli, musicien des Barberini et de Christine de Suède. — L'opéra récitatif trouve sa plus brillante expression en Italie dans la vie et l'œuvre de Loreto Vittori. *Galatea. La Foire de Palestrina.*

La folie musicale en Italie au milieu du dix-septième siècle.

Tandis que Monteverde et quelques autres tâchent de parler au peuple la langue de ses passions ennoblies, le reste des musiciens, satisfaits du succès immédiat, des applaudissements des grands seigneurs, continuent l'œuvre de Peri, en la perfectionnant sur certains points, en l'affaiblissant sur d'autres.

Nous suivrons le développement de l'opéra aristocratique en Italie d'abord, où il gagne de proche en proche, et bientôt à l'étranger, où il prendra une vie nouvelle.

Florence, qui lui avait donné naissance, n'en garda pas longtemps le privilège; elle ne resta même pas à la tête de l'art nouveau. Son génie curieux et inventif lui a fait trouver presque toutes les formes de l'art; mais le plus souvent elles n'ont atteint leur perfection qu'ailleurs. Encore une fois dans cette histoire, nous la retrouverons, créant un genre nouveau (l'opéra comique), et puis l'abandonnant, jusqu'à ce qu'il trouve au dehors son expression parfaite. Rome et les cours du Nord vont se partarger la suprématie de l'opéra. Cependant Florence compte encore un grand nom de musicien dans le premier tiers du dix-septième siècle : Marc Antonio di Zanobi da Gagliano.

Né vers 1575, dans le petit bourg de Gagliano, en Toscane, fils d'un ciseleur, orphelin de bonne heure, Gagliano dut soutenir sa mère et une nombreuse famille. Comme Monteverde, il connut d'abord toutes les souffrances de la pauvreté; mais il en sortit plus vite et trouva dans l'Eglise un refuge assuré. Amené de bonne heure à Florence, il y entra vers 1590 à l'école de Luca Buti, élève de Corteccia, un de ces vieux contrepointistes de l'ancienne école, combattus par la Camerata. Buti était chanoine de Saint-Laurent et maître de chapelle depuis la mort de Malvezzi. Il fit sans doute obtenir à son élève le titre de chapelain-adjoint à Saint-Laurent, puis en 1602 de maître de chant de l'église. Cette modeste situation permit à Gagliano de travailler à loisir, d'achever son éducation artistique et de se faire connaître à Florence. Il devint sans doute l'ami de Corsi, et il fut du nombre de ceux qui entendirent en 1597 la *Dafné* de Peri; il en reçut une profonde impression. Cependant il ne se hasarda à son tour dans le genre nouveau, que dix ans après, en 1607; et ce fut avec le même sujet, la *Dafné* de Rinuccini. D'abord jouée à Mantoue (fin janvier 1608) pour les fêtes de l'intronisation de Ferdinando Gonzaga au cardinalat (1), la pièce vint plus tard à Florence (probablement en 1610). Elle consacra la renommée de Gagliano, déjà connu par cinq livres de madrigaux, un volume de compositions religieuses, et la fondation d'une Acadé-

(1) Gagliano avait apporté sa *Dafné* de Florence à Mantoue.

« Avrò appresso di me una favoletta, per recitar cantando, opera da potersi condurre in breve e facilmente. » (20 août 1607. Lettre à Ferd. Gonzaga.)

mie (1). Il devint maître de chapelle de S. Lorenzo en novembre 1608, après la mort de Buti; chanoine des SS. Cosme et Damien (janvier 1609); maître de chapelle de la cour (février 1609), et dès lors il fut le musicien en titre des divertissements et des tournois, des fêtes religieuses et profanes, du palais et de l'église des Médicis. Il soutient presque seul la musique florentine jusque vers 1640.

Il ne le doit pas à son génie, à l'honneur d'avoir inventé des formes nouvelles. Ce n'est pas un novateur. Toute sa force est dans l'heureuse harmonie de sa nature, ses facultés pondérées, sa perfection moyenne, et une science de son métier plus sûre que celle de ses devanciers. Malgré l'attrait de la nouveauté qui le fait entrer dans le mouvement littéraire et dramatique de l'époque, il est au fond attiré par l'art ancien et la musique pure. Son chef-d'œuvre est sans doute les *Répons à quatre voix*, qu'il écrit en 1630 pour la Semaine sainte (2). L'intérêt de son intervention dans le drame lyrique vient justement de ce qu'il y rétablit les droits de la musique, trop sacrifiée à la poésie par Caccini et Peri. (En cela il se rapproche de Monteverde, mais avec un caractère bien différent.) Il est très fâcheux que l'on ait tant perdu de son œuvre, et peut-être son ouvrage capital au théâtre, la *Rappresentatione di S. Orsola, Vergine et Martire* (automne et hiver 1624) (3), si l'on en juge par l'intérêt dramatique

(1) L'académie des *Elevati*, sous le protectorat du cardinal Ferdinando Gonzaga, 1607. Gagliano y avait pris pour lui-même le titre de *l'Affannato* (l'Inquiet).

(2) *Responsi a 4 voci per la Settimana Santa.* Chantés jusqu'à la première moitié de ce siècle, tous les ans, à S. Lorenzo de Florence. La bibliothèque Canal à Crespano en possède un exemplaire.

(3) C'est le sujet des jolies peintures de Carpaccio. — Ursule, fille du roi Dionocus de Cornouailles, a été promise au prince Ireus d'Angleterre. Mais le destin l'a désignée pour être la céleste fiancée du Seigneur. Tandis qu'elle se promène dans une petite barque avec les jeunes demoiselles de sa suite, une tempête éclate et l'emporte aux rivages germaniques. Elle y trouve les Huns qui assiègent Cologne. Les Barbares massacrent ses compagnes. Le roi Gaunus s'éprend d'elle; mais elle le repousse, et meurt dans le martyre.

On voit tout ce que le poème offrait à l'imagination pittoresque et à l'expression des passions. Il s'y joignait un intérêt national, presque patriotique, dans ce siège d'une ville romaine par les Barbares.

La pièce fut jouée en automne 1624, et répétée en hiver, devant Ladislas Sigismond de Pologne. La poésie était de Salvadori, « con musica recitativa. »

On ne doit pas moins regretter la perte du *Medoro* de 1619-1620 (Salvadori et Gagliano), dont Doni dit : « Medoro, — dove si riconobbe chiara-

du livret, et la maturité du talent de l'auteur à cette époque.

La *Dafné* (1), presque seule, a suffi à porter jusqu'à nous le nom de Gagliano (2). Dans la préface de sa pièce, qui est une

mente quanto di già si era migliorata questo stile recitativo. » (*Trattati di musica.*) Il fut joué pour les fêtes du grand-duc, en l'honneur du couronnement de son beau-frère Ferdinand II, empereur.

(1) *La Dafne di Marco da Gagliano*, noll' Accademia degl' Elevati l'Affannato rappresentata in Mantova. Florence, Marescotti, 1608 (exemplaires au Conservatoire de Paris, à la Bibl. nat. de Florence, à la Sainte-Cécile de Rome, à la Kais. Bibl. de Berlin. Publiée par R. Eitner dans le même volume que l'*Orfeo* de Monteverde).

(2) Voici la liste des principaux ouvrages de Gagliano, d'après les récents travaux de M. E. Vogel (*Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, 1889. Leipzig).

1594. Missa festiva à 4 et 5 voci.

— Motet à 5 v. (?).

1602. Madrigali à 5 v., lib. I. Venise, Gardane (nouv. édit. en 1606).

1604. Madrig. à 5 v., lib. II. Venise, Gardane.

1605. — lib. III. Venise, Gardane.

1606. — lib. IV. Venise, Gardane.

1608. — lib. V. Venise, Gardane.

1607. *Officium defunctorum*, 4 voci. Venise, Gardane.

1607. Chœurs pour une *Festa teatrale* de Francesco Gonzaga.

1607. *Dafne.*

Oct. 1608. Musique pour les noces de Cosme de Médicis avec Marie Mad. d'Autriche.

Fév. 1609. Messe funèbre (perdue) pour la mort du grand-duc Ferdinand.

Carnaval 1614. *Danse de femmes turques*, ballet de Ginori et Gagliano. Joué au palais Pitti avec grand succès, publié en 1615.

Avril 1614. *Missae et sacrarum Cantionum*, 6 voci. Florence, Zen. Pignoni.

1615. Musiche à 1, 2, 3 voci. Venise, Amadino.

1617. Madrig. à 5 voci, lib. VI. Venise, Gardane.

Hiver 1619-1620. *Il Medoro*, de Salvadori et Gagliano.

Août 1622. Basse continue des *Sacrae Cantiones*, 6 voci, lib. II. Venise, Gardane.

Janv. 1623. *Cantus* des *Sacr. Cant.*, 6 voci, lib. II. Venise, Gardane.

1623. *Le Fonti d'Ardenna*, festa d'armi, avec danses. Salvadori et Gagliano (?).

Automne et hiver 1624. *Rappresentatione di S. Orsola, vergine et martire.*

1627. Musique pour les fêtes du mariage de Marg. Medici et Od. Farnese.

11 oct. 1628. *La Flora*, poés. Salvadori. Florence, Z. Pignoni.

1629. Madrigal à 5 voci, imprimé dans le troisième livre des Madrig. de Vitali.

1629. Musique religieuse pour les fêtes de canonisation d'Andrea Corsini.

1630. *Responsoria Majoris Hebdomadae*, 4 voci. Venise, Barth. Magni.

1637. *Le Nozze degli Dei*, poés. Coppola. Gagliano y prend part, sans doute, avec quatre autres musiciens.

1643. *Lauda Sion* à 8 voci, publié après sa mort. Venise, Vincenti.

des plus intéressantes du temps, Gagliano s'y montre bien le successeur de Peri. Il proclame que « le vrai plaisir naît de l'intelligence des paroles... La musique n'est pas tout; il faut bien autre chose, sans quoi toute harmonie serait de peu de prix, encore qu'excellente. » Il critique l'emploi des ornements, gruppi, trilles, passages, qui ne servent pas au caractère ni à l'action. « Ne faites pas comme cet artiste qui, sachant bien peindre des cyprès, en faisait partout. » — « Il s'agit de bien détacher les syllabes pour faire clairement entendre les paroles. Ce doit être

Gagliano mourut le 24 février 1642, à Florence. Il était malade depuis quelques années déjà. En 1639, il ordonne de faire chanter quatre offices de vingt messes, pendant les quatre jours qui suivront sa mort. Il fait aussi distribuer des sommes aux pauvres.

Son portrait est à S. Lorenzo de Florence. L'*Archivio Gonzaga* contient vingt-neuf lettres de lui, de 1607 à 1622, avec les Gonzague.

La seconde partie de sa carrière fut attristée par les attaques violentes de Muzio Effrem. Cet homme, élève du prince de Venosa (pendant vingt-deux ans), maître de chapelle di camera de Mantoue et musicien du grand-duc de Toscane, poursuit Gagliano de ses libelles (à propos de son 6e livre de madrigaux), qui courent l'Italie, sans que Gagliano puisse les lire, et qui font grand tort à sa réputation. Gagliano somme Effrem de s'expliquer; ce qu'il fait enfin en janvier 1623, du ton le plus insolent, dans ses *Censure sopra il sesto libro di Madrigali.* C'est l'Artusi de Gagliano; mais il ne garde aucune mesure. « L'opere vostre, » lui écrit-il, « meritano piu tosto di star sepolte nelle tenebre che di goder la luce. » Il lui oppose Turco (son élève), Cifra, Agazzari, Teofilo, Vitali, Giovanelli, Monteverde et Frescobaldi. Il s'offre même pour lui apprendre la musique, comme il l'a apprise aux jeunes gens, en leur montrant ses fautes. Il fait imprimer dans son livre un de ses propres madrigaux, comme modèle, « acciò studiandolo, possiate venire in cognitione, quali siano le regolate bellezze. » Il lui reproche de maintenir mal le ton initial, de mal conduire les voix, de finir toujours avec les mêmes formules. Il s'indigne surtout contre ses hardiesses; reproche singulier, quand il s'adresse à Gagliano, qui est bien plutôt l'homme de la règle et des traditions, comparé à Monteverde qu'on lui oppose; ses hardiesses sont toutes calculées et raisonnées. Gagliano se défend d'ailleurs avec noblesse et intelligence. Il revendique le droit du génie à s'affranchir des règles. « Interviene ancora che tal volta l'uscir di regola cresce non poca bellezza all' opera si come mi vien detto esserne molti esempi in architetture eccellenti, e nelle musiche di quei grand' homini che noi più stimiamo, son frequentissimi; le quali sregolate bellezze, a chi non s'avanza troppo oltre nell' esperienza, posson esser tenute grossissime inavertenze, ed errori da principianti. » (Lettre publiée dans la *Basse générale des Sacræ Cantiones*, lib. II, Venise, 1622.)

Les artistes donnèrent raison à Gagliano; mais il fut profondément affecté de ces attaques contre sa réputation, « qu'il estimait à l'égal de sa vie. » « Non mi son potuto più contenere, » dit-il, « di non movermi a difendere essa riputazion mia, come quella dee stimarsi al par della vita propria. » (*Id.*)

toujours le principal objet du chanteur. » Le récit prend une place importante dans la pièce, et Gagliano annonce que rien n'en est écrit au hasard, qu'il y a mis toute la recherche expressive qu'il a pu. Il insiste sur la « majesté » de la déclamation. (Les Florentins sont les vrais ancêtres de l'opéra du Grand Roi.) Il exige que les gestes et les pas s'accordent exactement avec les chants, et il donne de minutieux conseils pour la représentation. Il est de ces musiciens dont Artusi disait avec dédain que leur musique consiste en pantomimes et en grimaces. Le pâtre qui raconte la victoire d'Apollon à Dafné, « doit imiter par ses gestes les attitudes d'Apollon dans le combat. L'Apollon doit se couronner de laurier sur un accord précis et d'un geste marqué. Celui qui fait la partie du Python doit se concerter exactement avec Apollon. Il sera grand; et si le décorateur « sait, comme j'ai vu, lui faire remuer les ailes et jeter du feu, il fera la plus belle chose du monde » (« serpeggi posando il portatore di esso le mani in terra, acciò vada su quattro piedi »). L'exactitude et la beauté de l'action est quelque chose de si important pour Gagliano, que désespérant de la trouver chez le chanteur, il a recours au pantomime, et se sert de deux acteurs pour le rôle d'Apollon : un danseur, ou maître d'armes, pour le combat avec Python; un chanteur pour le reste du rôle.

Gagliano, comme Peri, ne cache pas son modèle : la tragédie antique; il ne dissimule pas non plus le caractère privilégié de son art. C'est aux princes qu'il s'adresse, « sans qui mal peut atteindre à la perfection, quelque art que ce soit. »

La musique pourtant commence à vivre pour son compte, prend un tour plus chantant. La mélodie sort du bloc à peine dégrossi de la déclamation lyrique. La période se dessine; à la raideur des primitifs, elle joint déjà une remarquable aisance de mouvement; elle a d'ailleurs les qualités de noblesse et l'accent dramatique de l'école. Les chœurs sont à la fois vivants et savants, assez bien faits pour la scène, mêlés de chants à deux, trois, quatre voix. Quelques phrases de ballet s'entrelacent aux airs.

Nous connaissons une autre pièce de Gagliano, que M. Vogel a été, croyons-nous, le premier à signaler : *La Flora* (1), repré-

(1) *La Flora* del Sig. Andrea Salvadori, posta in musica da Marco da Gagliano, maestro di cappella del Serenissimo Gran Duca di Toscana, rappresentata nel Teatro del Serenissimo Gran Duca, nelle Reali Nozze del Sereniss. Odoardo Farnese, duca di Parma e di Piacenza, e della Seren.

sentée le 11 octobre 1628, pour les noces du duc de Parme, Odoardo Farnese, avec Marguerite de Toscane: Cette partition, que nous avons consultée à Naples, a un double intérêt; car elle n'est pas tout entière de Gagliano, et le fondateur de l'opéra, Peri, y écrivit un rôle entier, celui de Clori. — Le poème de Andrea Salvadori est gracieux; il chante la naissance des fleurs, « ces étoiles de la terre (1), » des amours de Zéphyre et de Cloris. Au premier rang, dans le divin parterre, s'épanouissent, comme on pense, les lis de Parme et de Florence. On ne reste pas insensible au charme des doux vers et à la délicate tendresse de ces gentils livrets, un peu mièvres (2). Qui voudrait connaître le théâtre italien du dix-septième siècle ne pourrait se dispenser de lire les poèmes d'opéra. La vie littéraire s'y est réfugiée; qualités et défauts de la race y sont développés à l'excès. La musique aussi a quelque chose de fin, de poétique, de tendrement spirituel; elle ne s'élève pas bien haut, mais son souffle est aimable, simple, souriant. L'haleine est un peu courte, mais fraîche et saine. La force a souvent manqué à Florence; jamais la grâce (3).

Principessa Margherita di Toscana. (Florence, Zan. Pignoni, 1628. Exemplaires au Liceo Mus. de Bologne, au Conservatoire de Naples, à la Bibl. Est. de Modène.)

(1) « Era ordinato da Giove, che la terra à paragone del Cielo, avesse ancora ella le sue stelle, e queste avevano da essere i fiori, i quali dovevano nascere dagl' amori di Zeffiro e di Clori, uno vento di primavera..., etc. » (*Argomento della favola.*)

(2) Scène de Zeffiro et Clori (p. 135). *Clori* : « Dhe che novell' ascolto, è fedel' il mio bene? E mia la vita mia? Partiti, gelosia; partitevi dall' alma, affanni e pene. Non sò come sostiene tanta dolcezza il core. Non so come di gioia, egli non more; Torna se fido sei, o bel Zeffiro mio, Torna à far primavera à gl' occhi miei : Torna se fido sei, Torna ch' ogni momento ch' io stò lungi da te, morir mi sento. Tu sei la mia vaghezza, e 'l mio desio. Torna, torna, Zeffiro mio. »

Zeffiro : « Dimmi, sei tu mia vita, che mi chiami al gioire, ò più tosto al morire? »

Clori : « Son io che fatta certa del tuo sincero amore, ti dò me stessa, e'l core. »

Zeffiro : « Ah tu dell' Arno amante, sprezzi ogn' altro consorte, e sol finge così per darmi morte. »

Clori : « Credi, caro mio bene, credi, te solo adoro, in te spiro, in te vivo, e per te moro. » ... Etc.

(3) Gagliano fut apprécié à l'étranger. Ses compositions passèrent la frontière; on les jouait souvent à Hesse-Cassel et Brunswick-Wolfenbüttel. En Danemark, Christian IV, donnant l'ordre de faire une liste des meilleurs auteurs musicaux, pour acquérir leurs œuvres, en 1636, Giacobbi de Bologne et Gagliano furent du nombre. Quant à Florence, ainsi que nous l'avons dit, elle joua des compositions religieuses de Gagliano, jusqu'au commen-

Les mêmes qualités brillent dans une œuvre de la même époque, dernière fleur du génie florentin, qu'illustre pour la seconde fois le nom de Caccini. Sa fille Francesca (1) (la *Cecchina*), déjà connue par d'autres compositions (2), écrit la musique d'un fastueux ballet, tiré, par Ferd. Saracinelli, du poème de l'Arioste : *La Liberazione di Ruggiero dall' Isola d'Alcina* (3). Elle suffit à lui

cement de ce siècle. En 1695, on parle encore de lui avec éloge, à S. Lorenzo.

Voici quels étaient les principaux musiciens de Florence, au temps de Gagliano. Nous avons dit que Caccini mourut en 1615 et Peri en 1630. Les plus connus ensuite étaient, vers 1610 : Pietro Strozzi, qui prit part à la Mascarade degli accecati, en 1595, et au Rapimento di Cefalo, en 1600; Stefano Venturi del Nibbio, le comte Alfonso Fontanella, Antonio Bicci, Neri Alberti, Severo Bonini, Sante Orlandi, Alberto del Vivaio, Lodovico Arrighetti, auteurs de madrigaux.

Puis, un peu plus tard, vers 1620 : Raffaello Rontani, Domenico Visconti, Vincenzio Calestani, Gio. Batt. Bartoli, Lorenzo Allegri, Pietro Benedetti (*l'Invaghito*), auteurs de madrigaux.

Le frère de Marco d. G., Gio. Battista da Gagliano, de dix ans plus jeune, fut aussi musicien; il écrivit, en 1616, des intermèdes pour l'*Aminta* de Tasse. Le célèbre Frescobaldi résida à Florence, de 1629 à 1633, comme organiste du grand-duc. Dom. Anglesi, qui fera jouer la *Serva nobile* en 1660, à la Pergola, commencera à se faire connaître en 1635. Il faut aussi mentionner les célèbres instrumentistes :

Giacomelli (Giovanbattista del Violino), le plus grand violoniste de l'époque; Giovanni Lapi, pour le luth; don Garzia Montalva, pour la cithare, ainsi qu'Antonio Naldi, il Tedeschino; Ballard, le Français, et Santi, pour le luth.

Parmi les chanteurs :

Après Peri et Caccini : Melchior Palantrotti, le Pluton de l'*Euridice* de Peri; Antonio Brandi, l'Arcetro de la même *Euridice*; Iacopo Giusti, la Dafné du même; Giovanni Gualberto; Francesco Campagnolo; Francesco Rasi. — Parmi les chanteuses : Vittoria Archilei, morte vers 1620 ou 1625; Francesca Caccini; Settimia Caccini, au service du duc de Mantoue depuis 1615..., etc.

Entre 1617 et 1622, le poète Gabr. Chiabrera fit jouer, à la cour de Florence, six drames musicaux : *l'Orizia ; il Polifemo geloso ; il pianto d'Orfeo ; la pietà di Cosmo ; l'amore sbandito ; il ballo delle grazie.* Nous n'en avons plus la musique.

(1) *Francesca Caccini* était célèbre chanteuse, jouait du luth et du clavicembalo, composait, et était poète en italien et en latin. Ses voyages comme enfant, avec son père, — et en particulier celui de 1605 à la cour de France, où les avaient appelés Concini et Marie de Médicis, — lui firent de bonne heure une gloire éclatante. (Voir articles d'Ademollo, 1885, Rome.)

(2) *Il Primo Libro delle Musiche à 1 et 2 voci* di Francesca Caccini. Florence, Z. Pignoni, 1618.

(3) *La Liberazione di Ruggiero dall' Isola d'Alcina*, balletto, composto in musica dalla Francesca Caccini ne' Signorini Malaspina..., etc. Florence,

assurer le premier rang parmi les femmes musiciennes (quelques-uns vont jusqu'à dire : un des premiers parmi les musiciens). Ambros la traite de génie, et lui sacrifie sans hésiter son père. C'est une réelle injustice. Malgré quelques belles phrases émues, elle n'a point sa force d'accent et son sens dramatique; mais elle est plus près de nous; elle a profité de Monteverde, et ses airs se rapprochent des formes fixes de l'opéra moderne. Elle a d'ailleurs toutes sortes de qualités féminines, une élégance de pensées, une coquetterie de réponses et de style, une finesse d'harmonie, un charme de séduction, bien faits pour le sujet et qui rappellent l'*Armide* de Gluck, avec quelque chose de plus fluet et de plus raffiné (1). C'est un chant de printemps, le dernier chant de la *Primavera* florentine, jeune comme au premier jour (2).

*
* *

Cependant le nouvel art avait étendu ses racines hors de Florence. Après un moment de surprise, la mode s'en était emparée, et la jalousie naturelle aux villes italiennes les avait jetées aussitôt sur les traces de Florence, pour tâcher de la distancer. Bologne, avec la gloire récente de son école de peintres, ne pouvait consentir à rester en arrière. L'opéra y pénétra vite; mais, pas plus que les autres arts, il n'y prit une vie personnelle. Malgré quelques illustres exceptions (le père Martini au dix-huitième siècle), nul pays ne fit tant de musique, ne parut l'aimer davantage et n'en créa moins que Bologne. Ville intelligente, bourgeoise, riche et sensée, elle a toujours compris le beau, mais elle l'a mal senti. De matière un peu épaisse et douée de peu de peu de réaction, elle a presque toujours été passive en art, adop-

P. Cecconcelli, 1625. (Exemplaires au Conservatoire de Paris, à la Sainte-Cécile de Rome, à Crespano.)

(1) « Spectacle de princes, » s'il en fut, représenté à Poggio Imperiale, dans la villa de la grande-duchesse, et dansé par les représentants les plus illustres de l'aristocratie florentine : Eleonora Strozzi, le marquis et la marquise Malaspina, Enrigo Concini, Costanza Ridolfi, le marquis Coppoli, le baron Vitelli, Tommaso Capponi, Franc. Mar. Guicciardini, Cos. Riccardi, Tomm. di Medici, etc.

(2) Nous pourrions parler ici de Filippo Vitali, de Florence, qui succéda, en février 1642, à Gagliano, comme maître de chapelle. Mais ce chanteur de la chapelle Sixtine, compositeur du card. Barberini, nous semble appartenir plutôt à Rome, qui a toujours transformé les artistes de tous pays qui y ont vécu.

tant tout également, juste, modérée en tout, faisant la critique judicieuse des arts de tous pays, louant les qualités et blâmant les défauts, et s'efforçant sagement d'imiter les premiers et de fuir les seconds, sans s'être doutée peut-être que les uns et les autres se tiennent chez les grands artistes, et qu'après tout mieux vaut l'exagération d'une qualité que l'absence d'un défaut.

Le théâtre de Bologne (1) avait été tenu en grande partie par les Florentins jusqu'à la seconde moitié du seizième siècle (2) (*Sacrae Repraesentationes*). Après 1550, Bologne avait eu son théâtre national, ses fameux bouffons (3), dont l'audace ne respectait rien, pas même la Passion (4). Mais dans l'art sérieux, elle oscillait sans cesse entre l'influence de Florence et celle de Ferrare et Modène.

Nous avons vu qu'Orazio Vecchi trouve son principal disciple à Bologne (5). Le drame musical de la *Camerata* a bientôt à son tour de fervents imitateurs. Peut-être, dès 1601, l'*Euridice* de Peri fut-elle jouée à Bologne (6). Du moins, nous savons avec certitude qu'en 1616 Rinuccini et Peri vinrent eux-mêmes en diriger l'exécution, au palais Marescotti (7). Bien avant cette date, le Bolonais Giacobbi avait introduit leur réforme et leur style dans sa patrie (8).

(1) Voir Corrado Ricci, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII.* Bologne, successori Monti, 1888. — Gaetano Gaspari, *Memorie risguardanti la Storia dell' Arte musicale in Bologna al XVI s.* (*Atti e Memorie della Regia Deputaz. di Storia Patria per la Romagna*, serie 2, vol. I, 1875). — A. d'Ancona, *Origini del teatro in Italia.* Florence, 1877.

(2) On cite seulement deux Bolonais : le père Valerio Agostiniano (*Misterio dell' umana Redentione*, 1527, Venise), et Cesare Sacchetti (*Giuditta*, 1564, Bologne. — *S. Cristoforo*, 1575, Florence).

(3) Les *Graziani*, 1567 (Baloardi de' Violini, Forbizone da Francolino, etc.).

(4) On voit, entre autres choses, Christ dicter à Jean son testament avec toutes les formules des notaires (d'Ancona, II, 309).

(5) Voir Adriano Banchieri, chapitre II.

(6) Cependant Ricci n'en trouve aucune preuve certaine.

(7) 27 avril 1616. — Une lettre du cav. Andrea Barbazza, le jour de la représentation, apprend qu'il y avait eu une dispute assez violente enrte Peri et Rinuccini. Le « zazzarino » ne voulait pas que la représentation eût lieu, se plaignant du peu de temps d'études et de la médiocrité des voix. Rinuccini avait passé outre. « Il zazzarino dice che il sig. Ottavio fa più da musico che da poeta, onde è cosa ridicolosa, et io in quanto ne credo che facciano alle spalleggiate insieme. »

(8) Dans la dédicace du *Carrò de Fedeltà d'Amore* de Quagliati (voir plus loin), nous voyons que la pièce avait été jouée en 1611 à Bologne, et que c'est là que l'entendit pour la première fois l'éditeur de la partition. — C'est aussi un Bolonais, Guidotti, qui édite l'*Oratorio* de Cavalliere (1600).

Girolamo Giacobbi, maître de chapelle à S. Petronio de Bologne et musicien religieux, comme tous ses contemporains, donna le premier, un peu avant 1608, une *Dramatodia* (1), ou « Chants représentatifs, » sur l'*Aurore trompée* du comte Ridolfo Campeggi, pour les noces du marquis Ferd. Riario et de Laura Pepola. Le sujet est celui de Céphale et Procris, souvent traité jusqu'à Grétry. La musique est tout à fait du genre de l'*Euridice;* c'est de la déclamation lyrique, qui ne manque point d'émotion (2); mais c'est être déjà un peu en retard que d'imiter Peri en 1608; Monteverde a paru.

L'essai ayant réussi, Giacobbi donna en 1610 une *Andromeda* (3), malheureusement perdue, et dont un air (4) fut longtemps célèbre en Italie; puis en 1613, de nouveaux intermèdes pour *Filarmindo* (5) de Campeggi; en 1615, l'*Amor Prigioniero* (6); en 1623, la *Selva dei Mirti* (7), « rappresentazione con balli, » etc.

De toutes ces partitions, la première est la seule qui nous ait été conservée. Il est regrettable que nous ne puissions savoir ce que Giacobbi avait fait du drame récitatif, après s'être familiarisé avec son style. Il semble que ce soit par l'énergie qu'il ait frappé ses contemporains; ils louent la vigueur du rythme et la

(1) *Dramatodia, overo Canti Rappresentativi* di Girolamo Giacobbi, maestro di capella in S. Petronio di Bologna, sopra l'*Aurora Ingannata* dell' illustriss. sign. Conte Ridolfo Campeggi, recitati alle nozze degli illust^m sig^r Marchese Ferdinando Riario e Laura Pepola. Di nuovo composti e dati in luce. Venise, 1608, Vinconti (*L'unique* exemplaire connu est au Liceo Musicale de Bologne).

Dans la dédicace à Campeggi, Giacobbi nous apprend que sa pièce musicale avait été jouée « peu avant » dans les intermèdes de *Filarmindo.*

« Ecco l'Aurora ingannata, bella di natura, per essere stata produtta da V. S. illustrissima, che poco dianzi, come che vilmente vestita, non temme di comparire alle illustrissime nozze del sgr. March. F. R. ne gl'intermedi del Filarmindo. »

Or le *Filarmindo* du comte Campeggi fut joué en 1605, à Bologne, « casa Zoppio. »

Les personnages de ce drame lyrique de Giacobbi, resté presque inconnu, sont : Aurora (contralto), Vénus (soprano), les trois Grâces (2 soprani et un alto), Amore (soprano), Cefalo (ténor), Adonis (contralto), le Sommeil (basse), Morfeo (ténor), Titone (ténor), Procri (soprano), et un chœur de chasseurs (alto, deux ténors, et basse).

(2) En particulier les plaintes d'Aurore.

(3) Le livret seul est au Liceo musicale de Bologne, n° 5856.

(4) L'air de Persée.

(5) Livret : Liceo mus., 6418.

(6) Livret : Liceo mus., 7464. Poème de Branchi.

(7) Représentée à l'Académie des Gelati. Poème de Marescotti.

force de la mélodie ; on en a le pressentiment dans l'*Aurora*, qui n'offre rien de fade, et dont le caractère dominant est plutôt l'expression que la grâce.

En même temps, Giacobbi tentait de faire pénétrer l'esprit de la réforme par la fondation d'une Académie : les Filomusi (1) de 1622, à qui il donna la devise : « Voces dulcedine captant (2). » Malheureusement il fut enlevé par la peste, le 30 novembre 1630, et Bologne perdit en lui le seul homme capable de rivaliser avec Florence (3).

*
* *

Florence d'ailleurs était déjà dépassée. La tragédie musicale s'était répandue dans toute l'Italie. — A Milan, la musique dramatique était servie en intermèdes fantasmagoriques (4). — A Viterbe, Giovanni Boschetto Boschetti faisait représenter, en 1616,

(1) En 1615, Banchieri avait fondé l'Académie des *Floridi*. — Les *Filaschici* furent fondés en 1633 par Dom. Brunetti et Franc. Bertacchi. — La *Filarmonica*, qui végète encore aujourd'hui, tout près de s'éteindre, et seulement soutenue par son nom, par les souvenirs de Mozart dont elle est si fière, fut fondée en 1666.

(2) Monteverde en fit partie.

(3) On peut noter parmi les autres pièces musicales de la même époque à Bologne :

1613. Des intermèdes en musique pour une pastorale de *Proserpina rapita*.

1615. Un *Songe d'Abraham*, poème de Cesare Abelli.

1617. *Statira*, tragedia di Silvestro Branchi, musica d'Ottavio Vernizzi. Livret : Liceo mus., 7524.

1619. *Ulisse e Circe*, intermèdes d'*Alteo*, opera regia marittima de Branchi.

1621. *Giuditta*, oratorio. Musique de Lorenzo Guidetti. Livret : Liceo mus., 4581.

1623. L'*Amorosa Innocenza* de Branchi, pastorale. Musique de O. Vernizzi. Liceo mus., 7525.

Le même Vernizzi écrit la musique de divers intermèdes (Liceo mus., 7526). — On remarque aussi parmi les musiciens de Bologne, Camillo Violini (1627), Conte And. Barbazza (1634), Bonini (1635), Costanzo Varini (1635), etc.

A partir de 1641, les Vénitiens (Manelli, Ferrari) envahissent les théâtres de Bologne. L'oratorio s'y maintient cependant jusqu'au dix-huitième siècle.

Bologne avait trois théâtres publics : Della Sala (palazzo del podestà), fondé en 1547; Il Formigliari, en 1636; Il Malvezzi, en 1651; et plus de soixante théâtres privés, sans parler des couvents et des collèges.

(4) Cesare Negri. Voir Ambros., IV, 300.

les *Strali d'Amore* (1), écrits dans le style nouveau. — A Parme, le théâtre Farnese est inauguré, le 21 décembre 1628 (2), par un mélange de musique, de danses, de quadrilles et de chants, où prend part Monteverde, et où Settimia Caccini transporte d'émotion les dix mille spectateurs. — A Lucques, la musique récitative entre dans les cérémonies publiques, depuis 1636 (3). — A Naples, le ballet avec chants annonce, depuis 1630, les grands compositeurs dramatiques de la seconde moitié du siècle (4).

Mais c'est à Rome et Venise que l'opéra va puiser des forces nouvelles pour la grande bataille qu'il gagnera au dix-septième siècle dans tous les pays d'Europe.

*
* *

Rome, épousant la réforme musicale de Florence, adopte son style, lui imprime un caractère propre, et, la dernière, lui demeure fidèle.

Dès le début, ce caractère s'affirme. C'est par un *Oratorio* que la nouvelle musique entre dans la ville sainte (5). C'est par des

(1) *Strali d'Amore*, favola recitata in musica per Intermedii, con l'occasione d'una Comedia fatta in Viterbo li 14 di febraio 1616, con alcuni madrigali, etc., di Gio. Boschetto Boschetti opera quarta. Novamente composta, et data in luce. Venise, Vincenti, 1618 (Exemplaires à la Bibliothèque Borghèse de Rome, et à Prague). Les acteurs sont : Vénus et Mars, Amour, Vulcain, Apollon, Mercure, et chœur de Cyclopes.

(2) Il Torneo. — Voir Paolo-Emilio Ferrari, *Spettacoli Drammatico-Musicali e Coreografici in Parma*, dall' anno 1628 all' anno 1883. Parma, Luigi Batta, 1884.

Settimia jouait l'Aurore. Le peintre Carlo Rainaldi avait brossé un décor représentant la source de Cnide.

« Alle prime voci della signora Settimia, cessando ogni sommesso ragionamento, che passava fra gli spettatori, sopra l'ammirabile illuminazione della scena, prodotta dalli raggi dell' Aurora, e sopra lo scoprimento del descritto Golfo di Mare, restarono talmente rapiti gli occhi di tutti dalla divinità, che nel volto, e negli abiti della Dea, nel carro e sull' artificioso moto del Pegaseo risplendeva : restarono talmente consolati gli orecchi dalla soavità della voce, e dalla divinità del canto, che *frà le diecimila persone, che sedevano in quel Teatro, non si trovò alcuno* per debole di giudicio ch'egli fosse, *il quale ai trilli non s'intenerisse, ai sospiri non sospirasse*, ai passaggi non estaseggiasse, e che quasi alla vista d'una miracolosa bellezza, ed al canto d'una celeste Sirena, non istupidisse e non impetrisse. » (Marcello Butigli. Parma, Viotti, 1629.)

(3) Voir chapitre VI.

(4) Voir chapitre VI.

(5) Emilio del Cavalliere.

préfaces d'*Arie devote* et de *Sacri Concerti* que le style en est enseigné aux compositeurs et aux chanteurs.

Ottavio Durante (1) s'inspire encore des leçons de Caccini, qu'il cite comme modèle; et, comme lui, il fait quelques concessions aux passages d'ornement, tout en les maintenant dans de sévères limites. Il exige des musiciens le strict et fidèle rapport des musiques aux paroles. On est surtout frappé du tour intellectuel et moral qu'il imprime à l'art florentin.

« Les compositeurs doivent premièrement bien considérer ce qu'ils ont à composer, et tâcher par la musique de parer les paroles des sentiments qui conviennent, se servant de tons appropriés, pour que *leurs concepts* soient plus efficacement introduits par ce moyen dans les *esprits* de ceux qui les écoutent... Les chanteurs doivent faire en sorte de bien *comprendre* en eux-mêmes ce qu'ils ont à chanter, afin qu'ils le puissent *faire comprendre* aux autres, — ce qui est leur objet principal. »

Ludovico Viadana (2) est encore plus rigoureux, et témoigne d'une hostilité marquée pour l'art florentin. Il ne peut souffrir le caractère profane et peu scrupuleux du chant :

« Le chanteur doit faire ce qui est marqué, et rien d'autre. Il y a de certains chanteurs qui, parce que la nature les a doués « d'un poco di gargante, » ne chantent jamais comme cela est écrit. Ils ne comprennent pas que de telles façons ne sont plus de mise aujourd'hui; bien plus, qu'elles sont fort mal vues, surtout à Rome, où fleurit l'art du beau chant. »

Le coup est certainement dirigé contre Caccini et son école de la « *Coloratur.* » Il y a du reste quelque animosité personnelle dans le cœur de Viadana, quelque jalousie de métier; car il se vante d'être l'inventeur de la Monodie religieuse (3).

(1) Ottavio Durante, romano. *Arie devote*, le quali contengono in se la maniera di cantar con gratia, l'imitation delle parole, et il modo di scriver passaggi, et altri affetti. Rome, Simone Verovio, 1608 (Bibl. Sainte-Cécile, Rome).

(2) Ludovico Viadana, *Opera omnium sacrorum concertuum*, 1, 2, 3, 4 voci, jam in unum corpus convenienter collecta. *Cum Basso continuo et generali*, organo adplicato, novaque inventione pro omni genere et sorte cantorum et organistarum accommodata : autore eccellentiss. D. Ludovico Viadana Italo, hujus novae artis musices inventore primo. Adjuncta insuper in Basso generali hujus novae inventionis instructione et succinctà explicatione. Venise, Vincenti, 1609. 1613. 1620 (Liceo music. de Bologne).

Viadana, maître de chapelle à la cathédrale de Mantoue, de 1594 à 1609, y connut Monteverde.

(3) Viadana dit dans sa préface, qu'il a écrit ces concerti, « il y a cinq ou

*
* *

Le style dramatique fait son entrée à Rome par deux oratorios : *La Rappresentatione di Anima e di Corpo* (fév. 1600), d'E. di Cavalliere, et l'*Eumelio*, d'Agostino Agazzari (1606).

Le premier nous est déjà connu (1). Nous avons rencontré Cavalliere parmi les inventeurs du style récitatif. La préface de l'éditeur Aless. Guidotti nous dit que son ami a voulu montrer dans son œuvre « combien ce style est propre à inspirer la dévotion. » Il nous apprend aussi que l'essai eut grand succès, mais qu'il excita probablement des scrupules religieux; car Guidotti prie le cardinal Aldobrandino, camerlingue de la Sainte-Eglise, à qui il dédie la pièce, de la défendre contre une opposition injuste (« che l'autorità sua la rendera sicura da qualsi voglia ingiusta oppositione. ») (2).

A la vérité, il y avait longtemps déjà que les couvents avaient adopté la coutume de donner au peuple, en compensation des spectacles interdits pendant le Carême, des exercices de piété solennels, animés par des discours et de la musique. Saint-Philippe de Neri (3), avec son bon sens à la fois idéal et pratique, n'avait

six ans, quand ce nouveau genre me vint à la tête » (or l'édition est de 1609).

(1) Voir chapitre III. — Emilio del Cavalliere, *Rappresentatione di Anima et di Corpo*, nuovamente posta in musica dal sig. E. d. C. per recitar cantando — data in luce da Alessandro Guidotti Bolognese — con licenza di Superiori. Rome, Nicolò Mutii, 1600 (trois actes). *L'unique* exemplaire de ce premier oratorio est à la Bibl. Sainte-Cécile de Rome (provenant de la Bibl. Angelica). On en signale un second à Urbin. — La Bibl. Vallicelliana, à Rome, possède plusieurs compositions manuscrites de Cavalliere, provenant du couvent des Filippini.

(2) L'Eglise résista en divers endroits à la renaissance païenne en musique, aux « antichi drammi di Grecia in musica. » L'auteur de l'argument de la Sainte-Ursule de Gagliano (1625) félicite Florence de ce que dans la patrie de l'opéra les « vane favole de Gentili » font place aux « vere azioni Christiane. » L'Eglise soumet à sa censure les livrets d'opéras, et le poète est presque toujours obligé d'expliquer que les noms de Dieux, de Fato, de Destino, ne sont que des « scherzi poetici » (sauf à Venise).

(3) Voir sur saint Philippe de Néri, le livre du card. Capecelatro, trad. P. Bezin, de l'Oratoire. 2 vol. Paris, Poussielgue, 1889.

Saint Philippe, né en 1515 à Florence, mourut le 25 mai 1595 à Rome. Ami d'Animuccia, et de Palestrina, dont il fut le directeur spirituel, et qui mourut dans ses bras, il était lui-même profondément musicien. Son aimable biographe, si bien fait pour le comprendre, nous parle de ses extases, de ses visions musicales (si je puis dire), et de ses larmes amoureuses, en

pas peu contribué à la fondation de ces *Congregazioni del oratorio* (1), et au développement de la musique, dans laquelle il voyait un puissant auxiliaire au sentiment religieux. Il avait pour ami le maître de la chapelle papale, Giovanni Animuccia (2). Mais ni Animuccia, ni son successeur Palestrina n'eussent osé sortir de la grave impersonnalité du lyrisme religieux. Les événements de l'histoire sainte y sont chantés (3), mais non représentés.

C'était donc une grande innovation que le spectacle de Cavalliere en 1600. C'est une sorte de mystère. L'allégorie y tient la première place. On y voit le Temps, l'Intelletto, affamé de l'union bienheureuse avec Dieu; les dialogues douloureux du Corps avec l'Ame; les tentations du Plaisir, du Monde et de la Vie mondaine; le triomphe de l'Ame soutenue par les Anges. Le ciel s'ouvre; l'enfer vomit des flammes; les chants des élus répondent aux gé-

écoutant les chants de ses grands et pieux amis. La règle qu'il donna à l'Oratoire veut que les Pères unis aux fidèles, « musico concentu excitentur ad cœlestia contemplanda. » (*Constit.*, cap. I, *de Oratorio.*)

(1) Ou Oratorios, d'après la chambre de prière où ces exercices avaient lieu : d'abord au cloître S. Girolamo; puis, à partir de 1575, à S. Maria in Vallicella.

(2) Animuccia, *Laudi spirituali*, 1563. — 1570. Voir le titre naïf des *Laudi :* Animuccia. — Jesus. Maria. — *Il Primo libro delle Laudi*, composte per consolatione et a requisitione di molte persone spirituali et devote, tanto religiosi, quanto secolari. Rome, Val. Dorico, 1563 (Exemplaire à Londres, Royal college of music).

Il Secondo libro delle Laudi, dove si contengono mottetti, salmi et altre diverse cose spirituali, vulgari, et latine. — Seq. suosq. tibi Chorus alme Hieronyme Cantus dedicat, ipse tua quos dat in aede pius. Pro quibus, in patria, fac, dulcis nomen Iesu, audiat angelico dulcius ore cani. Rome, Heredi di Ant. Blado, 1570 (Exemplaire à Ratisbonne, Bibl. Haberl).

On y peut suivre les premiers pas de l'Oratorio. Animuccia écrit dans sa préface : « Il y a quelques années, je publiai le premier livre des *Laudes;* je m'appliquai à y conserver une certaine simplicité, qui me semblait convenir aux paroles, à la qualité du lieu dévot, et à mes fins, qui étaient seulement d'exciter la dévotion. Mais depuis, l'Oratorio (de S. Girolamo) s'étant accru par le concours de prélats et d'illustres gentilshommes, il m'a paru convenable d'enrichir, dans ce second livre, l'harmonie et les concerts, y jetant toute la variété possible, évitant toutefois les fugues et inventions qui pussent obscurcir l'intelligence des paroles. » (25 février 1570).

Jean Animuccia était aussi un Florentin; élève de Goudimel, il devint en 1553 maître de chapelle de la Basilique Vaticane, et chef des chantres de l'Oratoire; il mourut en 1571. C'était un homme d'une foi profonde et d'une rare pureté de cœur. Son mariage avec Lucrèce Giolia de Sienne, rappelle les chastes unions fraternelles des premiers temps du christianisme. Saint Philippe le vit en extase voler au ciel dans le sein de Dieu.

(3) Les soli alternent avec les chœurs à quatre parties.

missements des damnés; et les louanges de Dieu remplissent l'univers.

C'est le thème indéfiniment répété de l'oratorio au dix-septième siècle. Il n'est pas aussi ennuyeux qu'on pourrait le croire. Il arrive même, vers 1650, sous la plume élégante d'un pape, à trouver quelque intérêt de pensée et d'expression (1). Le genre est peu vivant; mais il prête à l'analyse de la vie, du mécanisme de l'âme, et un observateur spirituel, comme le cardinal Rospigliosi, y trouvera l'emploi de ses qualités de psychologie mondaine et d'ironie bienveillante.

L'œuvre de Cavalliere est un peu enfantine, mais non sans vérité. La gravité et la sincérité caractérisent la poésie, et surtout la musique. Ambros l'a traitée avec une rare dureté, qui laisse douter qu'il l'ait lue (2). Certes, il y a là peu de concessions au goût profane; nulle part, il n'y a place pour le rire, et la grâce n'est pas familière à Cavalliere. Mais en revanche, quel sérieux, et quelle émotion virile et concentrée! Le dialogue de la chair pécheresse que la douleur déchire, et de l'âme paisible et délivrée, est d'une rare beauté. Bien des passages rappellent les angoisses intimes de Bach. Le chant des damnés respire l'effroi, et annonce le chef-d'œuvre de Carissimi. Une forte tristesse règne sur tout l'ouvrage et s'éclaire parfois d'un sourire de paix divine, quand chantent les élus. Tout cela est encore bien simple, bien naïf, souvent un peu rustique, avec des gaucheries, des inexpériences et des duretés. Mais c'est une œuvre saine, et elle témoigne d'une âme haute, telle qu'on ne s'attendrait plus à en trouver encore en Italie, au commencement du dix-septième siècle. Ce n'est pas la dernière occasion que nous aurons de montrer tout le sérieux de caractère et la profondeur de pensée qui se cachent sous la décadence italienne.

L'essai de Cavalliere dut amener de nombreuses imitations. La première que nous connaissions (3), est l'*Eumelio* (4), d'Agazzari.

(1) Voir plus loin.

(2) Ambros, qui est le premier des historiens allemands de la musique par la liberté intelligente de ses jugements et la chaleur communicative de son émotion, est en revanche le moins sûr des guides; il est rarement impartial et toujours passionné.

(3) Le cardinal Capecelatro mentionne, en 1603, un oratorio de Francesco Gadalupi Borsani de Reggio, pour une Image de la Madone.

(4) *Eumelio*, dramma pastorale, recitato in Roma, nel Seminario Romano nei giorni del Carnevale, con le musiche dell' Armonico Intronato, l'anno 1606. — Novamente posto in luce. — Venise, Amadino, 1606. 3 actes. (*Seul* exemplaire connu, à la bibliothèque Sainte-Cécile de Rome.)

Agostino Agazzari (1), gentilhomme siennois, et maître de musique au collège germanique de Rome, fit pénétrer l'un des premiers la vie expressive dans les compositions d'église. Son *Eumelio*, drame pastoral, fut joué plusieurs fois au séminaire romain, pendant le carnaval de 1606. La musique en est facile et assez gracieuse, mais un peu lâchée. L'auteur en donne pour raison qu'il l'a écrite en quinze jours (2); il en abuse pour répéter intégralement, deux ou trois fois de suite, chacune de ses mélodies. Le pire est qu'il veut mettre cette déplorable négligence sur le compte des anciens. « Je n'ai pas trouvé de raison, » dit-il, « pour que l'on change toujours les mélodies d'un personnage, quand le sentiment reste le même. C'est seulement quand il varie, que le compositeur doit se plier à l'expression. Je ne crois pas que les musiciens de l'antiquité aient agi autrement dans leurs comédies et tragédies, ni qu'Homère, chantant son poème sur la lyre, ait toujours inventé de nouveaux airs. » C'est avec ces misérables raisons, qu'Agazzari excuse sa pauvreté d'invention, et que la plupart des musiciens de la première moitié du siècle, se croiront dispensés de trouver des mélodies, au nom de l'art antique.

Le sujet de l'*Eumelio*, comme celui de l'*Anima*, est une allégorie dévote; mais elle a revêtu ici des costumes païens. C'est l'histoire d'un beau pâtre d'Arcadie, Eumelio, aimé d'Apollon, et qui lui a voué son cœur chaste et ses chants. Les vices le séduisent; il s'abandonne à eux; ils l'entraînent au Tartare. Apollon vient l'y chercher. Il l'obtient de Plutou; l'Enfer se révolte et veut garder sa proie; Pluton écrase les rebelles. Eumelio revoit avec extase les belles rives d'Arcadie et rend grâces à son dieu avec humilité. Apollon lui fait un affectueux petit sermon, et la pièce finit par les danses des pasteurs appelés par Mercure. Quelques scènes sont assez touchantes, comme l'arrivée d'Apollon sur les rives du Styx (acte III, scène 1). Il chante à son Eumelio, lui reproche tendrement ses fautes et cherche à le consoler. Eumelio l'entend du fond des enfers, gémit et l'appelle. La scène de l'Enfer est assez vigoureusement traitée. Le dialogue a de

(1) Agostino Agazzari, né le 2 décembre 1578 à Sienne, mort le 10 avril 1640 membre de l'académie des Intronati (d'où son surnom : l'Armonico intronato). Il fut ami de Viadana et passa quelque temps à la cour de l'empereur Mathias. Il écrivit plusieurs livres de madrigaux. Proske (*Musica divina*) a publié quelques-uns de ses airs religieux.

(2) Il ne fut prévenu, dit-il, qu'un mois avant le carnaval.

l'énergie, et quelques accents de Pluton sont assez beaux (1). Mais nous sommes bien loin, pour la déclamation même, de Cavalliere ou de Peri.

Le plus grave, c'est que l'on sent dévier ici le génie romain. Cette ville, où (surtout depuis la contre-réforme) le sentiment catholique tient la place du sentiment patriotique, pouvait trouver dans le développement de l'*Oratorio* de Cavalliere son drame national, après avoir eu sa plus haute expression lyrique dans les messes et les motets de Palestrina. Il s'agissait de trouver une forme plus parfaite, un style qui participât de la déclamation rationnelle de Florence et des nobles harmonies de la Sixtine. Et voici qu'elle accepte l'art archéologique et mondain de Florence. La mythologie s'insinue dans la tragédie religieuse; le style érudit dans les confessions de l'âme chrétienne. L'opéra aristocratique absorbe peu à peu la musique; il prend de plus ici un caractère fastueux de triomphe romain, où se perd la grâce touchante et souriante de Florence.

Avant d'arriver toutefois à la brillante histoire de l'opéra des grands seigneurs romains, nous devons noter une singulière tentative de théâtre populaire; elle ne manque pas d'originalité. Il est vrai que le mérite en est bien diminué et le bénéfice amoindri par l'intention archéologique qui y préside. C'est, si je puis dire, du théâtre populaire à la mode de Marathon.

Au carnaval de 1606, le célèbre voyageur Pietro della Valle eut l'idée de composer un *Char poétique* (2) pour lequel son ami, Paolo

(1) Acte III, sc. 3. Pluton vient d'accorder à Apollon la liberté d'Eumelio :

Caron : Questo non sperar già ch' Eumelio torni.
Pluton : Alla barca, Caronte, e dell Averno a me lascia il governo.
Caron : S'Eumelio parte, vo partir anch' io, e qui lascio la barca e'l remo. Adio
Radamanto : Legge è scritta in diamante in questo regno.
Chi v'entra, mai d' uccir facci disegno.
Pluton : Chi fa le leggi, le può ben disfare.
Giove in ciel regna; io qui; Netuno in mare.
Eaco : Se prima il Re le leggi sue disprezza,
Folle è chi gl' obedisce e chi l' apprezza.
Pluton : Chi stimar non si fa, non sa regnare.
Minos : E chi rompe le legi, il regno scioglie.
Apollon : . . . . . .
Perche si nega a me quel ch' ebbe Orfeo?
Non son io forse un Dio e Semidio?
Minos : S'una volta l'huom falla, hor dunque lece
Tornar al fallo ch' una volta fece?
Pluton : Non s' erra quando il prencipe comanda.
. . . . Etc. . . . .
(*L'enfer se révolte.*)

(2) *Carro di Fedelta d'Amore*, Rappresentato in Roma da cinque voci per

Quagliati, organiste à Sainte-Marie-Majeure (1), écrivit de la musique. Il le décrit lui-même dans une lettre du 16 janvier 1640 à Lelio Guidiccioni (2), dont on avait longtemps discuté les assertions; mais elles ne sont plus douteuses aujourd'hui : la partition se trouve à la bibliothèque Sainte-Cécile de Rome. — Un char traîné par des bœufs portait la petite troupe : cinq chanteurs (3) et cinq instrumentistes (4), à travers les rues de Rome, et leur servait en même temps de théâtre ambulant. J'ai peur que P. della Valle n'ait songé davantage au chariot de Thespis qu'au peuple de Rome. Cependant celui-ci s'en accommoda fort bien. « Non seulement le public ne s'en fatigua point; mais la plupart voulurent l'entendre jusqu'à quatre et six fois, et il y en eut qui le suivirent dans les dix ou douze endroits où il s'arrêta (5). »

cantar soli, et insieme, posto in musica dal Sig. Paolo Quagliati, dato in luce dal Sign. Oberto Fidati, con aggiunta di alcune arie dell' istesso autore, à 1, 2, 3 voci, dedicati all' Illustriss. et Eccell. Sig. la Sig. donna Giustiniana Orsina. Rome, Robletti, 1611. (Rome, Bibl. Sainte-Cécile; Londres, Brit. Mus.).

Comme on le voit, la musique n'a été publiée que cinq ans après, par un ami du modeste Quagliati. Voici, du reste, une partie de la préface de Fidati : « M'étant dernièrement transporté à Bologne, pour affaires particulières et pour le grand désir que j'avais de revoir cette ville, où j'ai passé une partie de ma jeunesse à l'Université, je visitai entre autres une académie de très aimables virtuoses, dans laquelle la musique fleurit de telle sorte, que ce semble célestes harmonies. A mon arrivée, en signe d'affection, ils firent choix des plus charmantes compositions qu'ils avaient, et les exécutèrent à beaucoup d'instruments et de voix excellentes, avec une grâce et une douceur admirables. Je pris surtout très grand plaisir d'une nouvelle invention intitulée : *Char de fidélité d'amour*, composée par M. Quagliati. Voyant qu'une œuvre si belle restait encore manuscrite, je pensai que si elle était éditée par mes soins, je n'en aurais pas peu de gloire. Je me mis en rapports avec l'auteur; comme il en faisait très peu de cas, je dus user de nombreuses et pressantes instances, ou pour mieux dire, importunités, afin qu'il consentît à la laisser imprimer... » (15 septemb. 1611, Rome.)

(1) Quagliati était aussi fameux comme exécutant sur le clavicembalo. Il a laissé deux livres de canzonette (édités par un autre ami, Luca Conforto); un recueil de divers morceaux pour chant et pour violon : la *Sfera armoniosa* (publié par un troisième, Paolo Tarditi); des madrigaux et des *Affetti amorosi spirituali*. Son portrait est gravé dans la partition de la *Sfera armoniosa*. Rome, Robletti, 1623. (Exemplaire à Dresde, Kgl. Bibl.).

(2) La bibliothèque de l'Institut musical de Florence possède quatorze lettres autographes de Pietro della Valle (1637-1647). P. della Valle naquit à Rome le 2 avril 1586, et y mourut le 20 avril 1652.

(3) Amour, Apollon, Arion, Orphée, Renommée.

(4) Violon, Cembalo, Liuto, Teorba et un autre instrument.

(5) « E nella musica del mio Carro composta dal Quagliati in camera mia

Mais le désœuvrement d'un Corso moderne doit suffire à nous expliquer ce débordement d'enthousiasme, auquel on serait bien embarrassé de trouver un prétexte dans la musique de Quagliati (1). Je veux bien qu'elle ne fût pas de ce style récitatif « simple et trop trivial, dont usent quelques-uns, mais orné et plein de grâces et de douceur. » Encore est-ce du bon et brave style récitatif, grave et consciencieux, sans action, sans passion, c'est-à-dire une des choses les plus ennuyeuses du monde. Ce n'est là ni du théâtre populaire, ni même du théâtre (2).

*
* *

Cependant l'opéra aristocratique et le style récitatif s'introduisent dans les fêtes de Rome. Les artistes et les grands seigneurs adoptent le genre florentin; ils se flattent que « parvenu dans cette ville, qui a produit les Soriani, les Giovannelli, les Théophile, pères, si l'on peut dire, du contrepoint et de la musique, et

la maggior parte, secondo che vedeva a me dar gusto, con la quale uscii in maschera il Carnevale dell' anno 1606, e fu delle prime azioni (per dir così) rappresentate in musica che in Roma si sieno sentite; benchè non vi intervenissero più che 5 voci e 5 instrumenti, quanti appunto in un carro camminante potevano aver luogo, non già per questo si cantò sempre ad una voce sola, ma cantavano i personaggi ora soli a vicenda, ora a 2, a 3, e poi nel fine a 5, che fece buonissimo affetto; e la musica di quel canto, come si può vedere nei volumi che vanno attorno stampati, ancorchè fosse la maggior parte in modo di rappresentare, non era tuttavia di quello stile recitativo semplice e troppo triviale che usano alcuni, e che suol presto venire in fastidio agli uditori; ma ornata e piena di leggiadrie con vaghezza, non di meno, che da sollevato e manieroso modo di rappresentare punto non si allontanava, onde piacque estremamente, e bene si vide per lo concorso di quasi tutta la città che si tiravi dietro, e non solo non infastidì giammai gli ascoltanti, ma gran parte di loro vollero sentirla 4 ò 6 volte, e tali ve ne furono che la seguitarono sempre in tutti i dieci o dodici luoghi dove si contò dalle ventidue ore in sin passata la mezza notte che si andò in volta. » (P. della Valle, 16 janv. 1640.)

(1) Voici la table des morceaux du *Carro*, dont j'ai pris copie entière : 1. Amore solo. — 2. Apollo solo. — 3. Amore, e Apollo. — 4. Amore solo. 5. Apollo solo. — 6. Arione e Orfeo. — 7. Fama sola. — 8. Fama sola, et Insieme (5).

(2) Cependant cet usage reste à Rome, semble-t-il. Suivant Kiesewetter, Orazio Tarditi aurait continué le genre de Quagliati. — En 1645, l'Anglais Jean Evelyn dit avoir vu de ces chars. « Sul carro o plaustrum, la scena è formata di fronde rusticamente disposte, e questi teatri ambulanti vanno per le strade, tirati da due o quattro bovi. »

Déjà sous Laurent le Magnifique, on avait pu voir à Florence de semblables représentations sur des chars de triomphe. Voir Arteaga.

une infinité d'autres géniés admirables, il sera élevé par eux à une sublime perfection (1). » Les princes de l'Eglise sont les premiers Mécènes de l'Opéra (2); des ecclésiastiques en sont les premiers auteurs (3).

L'*Aretusa* (4) de Vitali (5), jouée le 8 février 1620 chez Mgr Corsini, en présence du cardinal Borghese, de neuf cardinaux, et des principales dames de Rome (à qui Diane fait les compliments d'usage), eut un succès considérable, dont Vitali fait hommage au talent des acteurs (6), et à la magnificence de la mise

(1) Préface de l'*Aretusa* de Vitali (voir plus loin).

(2) Ottavio Corsini, archevêque de Tarse en 1622, et nonce à Paris. — Le cardinal Orazio Lancellotti. — Le cardinal Borghese. — Le cardinal Barberini. — Le cardinal Rospigliosi. — Mazarin, etc.

(3) Vitali est prêtre; Stefano Landi, clerc bénéficié de Saint-Pierre. Cavalliere, Monteverde, Vecchi, Banchieri, Carissimi, Stefani, Cesti, sont ou deviennent hommes d'église. Au reste, presque tous les musiciens du seizième siècle étaient ecclésiastiques (voir les notes des p. 93 et 94).

(4) *L'Aretusa, favola in musica* di Filippo Vitali, rappresentata in Roma, in casa di Monsignor Corsini, dedicata all' Illmo et R^mo sig. cardinal Borghese. Rome, L. Ant. Soldi, 1620 (86 pages). Trois exemplaires à Rome, (Bibl. Sainte-Cécile, Barberini, Borghèse); un à Florence.

(5) Filippo Vitali, né à Florence, prêtre, compositeur et « virtuose di camera » du cardinal Barberini, musicien de la chapelle Sixtine en 1632, vivait encore à Florence en 1647.

On connaît aussi de lui des intermèdes pour une comédie, *Intermedi fatti per la Commedia degl' Accademici Inconstanti*, recitata nel palazzo del Casino dell Ill. Rev. sig. Cardinale de Medici, l'anno 1622. Florence, Cecconcelli, 1623 (Un exemplaire à la Bibl. de Bruxelles). Il a composé, de plus, un très grand nombre de madrigaux, musiche, arie, etc.

(6) « Nulle part ailleurs qu'à Rome, on ne peut trouver pareil ensemble de chanteurs excellents. Ils donnaient avec leurs gestes la vie aux paroles et à la pensée; tous leurs mouvements étaient *gracieux*, *nécessaires* et *naturels*; et vous auriez cru, à voir leur visage, qu'ils sentaient réellement les passions qu'ils exprimaient. » — Vitali donne aussi la liste des acteurs. Le rôle du fleuve Alphée était tenu par Pompeo Caccini, fils de ce Giulio Romano, « inventor (che ben lo posso dire) delle grazie nel canto, e della vaghezza nelle musiche a aria. » — Les deux rôles de la nymphe Arétuse et de Diane appartenaient à Gregorio Lazerini, « eunucho à servizii del card. Francesco Borghese, » général de la sainte Eglise. « Con sua veramente angelica voce mentre finto Aretusa rappresentò il zelo della sua castità, e mentre in forma di Diana dimostrò la celeste benignità hebbe chiaro, e notabil applauso da tutto il theatro. » — Un autre eunuque, au service du marquis Mattei, jouait la nymphe Flora : Guidobaldo Bonetri. « Flora così bene gli honesti feminili costumi d'una ninfa poneva con delicata e franca voce innanzi agli occhi, che avresti detto esser veramente donzella. » — Un enfant de douze ans, Mario Savioni, faisait le frère d'Arétuse, Dorino. — Les autres rôles étaient tenus : Carino pastore, par Francesco Rotondi;

en scène (1). Vitali est trop modeste. Florentin, élève de G. Allegri, il a apporté à Rome la grâce émue du récitatif de Peri. Le désespoir d'Alphée, amoureux d'Arétuse, est d'une grande beauté dramatique qui donne bonne opinion du talent de l'auteur. Par malheur, il a pris exemple sur Agazzari, et « quarante-quatre jours ont suffi pour imaginer et écrire la pièce, paroles et musique, pour l'apprendre, la répéter et la jouer (2). »

***

La *Catena d'Adone* (3) de Domenico Mazzocchi (4) offre un caractère moins hâtif. Domenico Mazzocchi est un des plus sérieux musiciens du temps, et mérite de nous arrêter davantage. Ce n'est pas un esprit inventif; le temps des découvertes lui semble passé.

« Je confesse ingénument, dit-il, que mon goût a toujours été et sera toujours de cheminer par les routes foulées (5). »

Il reçoit donc comme un fait acquis le style récitatif; il ne se révolte pas, bien qu'il sente très bien ce qu'il a d'ennuyeux (tedio); mais il met tous ses efforts à le perfectionner, à rompre sa monotonie (comme fait Gagliano) par un mélange

Aminta, par Lorenzo Sanci de Banchetti, qui arracha les larmes des spectateurs; et Fileno pastore, par le chanteur Francesco Ravani.

(1) Pompeo Caccini avait aussi brossé les décors. Ils représentaient les bois et les champs d'Arcadie. Ils étaient éclairés du dedans. — Les costumes de pasteurs étaient tout éclatants de couleur; ils étaient faits en gaze d'argent. A la fin, Diane venait du ciel sur un char, dans une nuée.

L'orchestre était formé de deux cembali, deux tiorbe, deux violons, un luth et une viola da gamba (a).

(2) « Si cominciarono à metter insieme le parole à 26 di dicembre 1619, et fù poi per la prima volta alla presenza di nove Cardinali recitata li 8 febraio 1620, di sorte che in 44 giorni fu principiata, e finita la favola, trovata la musica, distribuite, et imparate le parti, essercitati e provati i recitanti, e finalmente rappresentata. » (Préf. d'*Aretusa*.)

(3) *La Catena d'Adone*, posta in musica da Domenico Mazzocchi. Venise, A. Vincenti, 1626. Dédié à Odoardo Farnese, duc de Parme (Exemplaires à Rome, Bibl. Sainte-Cécile et Borghèse: à Bologue, Liceo musicale, et à Londres).

(4) Domenico Mazzocchi, né à Civita Castellana en 1590, élève de Nanini. Il a composé des madrigaux à 5 voix, des dialoghi e sonetti dont nous allons parler, des musiche sacre e morali (1640). On lui attribue aussi un *S. Abondio prete*, oratorio, qui s'est perdu.

(5) Préface des *Dialoghi e Sonetti*. 1638.

(a) Tous ces détails sont tirés de la préface de Vitali.

habile, non seulement d'airs entiers, mais de demi-airs (1), qui tiennent le milieu entre la mélodie et la déclamation, et mènent de l'une à l'autre. Un peu froid d'invention, mais doué de beaucoup de goût et d'intelligence, il est moins remarquable par la nouveauté de ses motifs musicaux, que par la grâce piquante de leurs agencements harmoniques. Son récitatif est aussi traité avec vérité et avec une certaine grandeur. Il s'occupait en même temps de perfectionner le matériel de la musique, et surtout son écriture (2).

Il aborda le théâtre avec un *S. Abondio prete*, oratorio perdu, et la *Catena d'Adone*, représentée à Rome en 1626. A défaut du pur sentiment chrétien, ou du moins religieux, difficile à rencontrer de son temps, on trouve dans le poème d'Ottavio Tronsarelli (3), un peu de ce grand symbolisme néoplatonicien, cher aux artistes romains, et qui a sa plus haute expression dans l'*Ecole d'Athènes*. On y voit que le symbolisme musical n'est pas une invention de l'auteur du *Tannhaüser*. Les sujets ont quelque rapport; mais, comme il fallait s'y attendre, le plus païen des deux ouvrages est de l'homme qui l'était le moins. Jamais un Romain, fût-il le plus dévot des musiciens de la Sixtine, n'eût consenti à faire jouer à Vénus le rôle de séduction perverse que lui prêtent les gens du Nord. Dans la *Catena d'Adone*, ce rôle passe à une magicienne,

(1) « Vi sono molt' altre mezz' Arie sparse per l'*Opera*, che rompono il tedio del recitativo. » (*Catena d'Adone.*)

Mazzocchi ne cachait pas du reste sa préférence pour l'ancien genre de musique :

« Il più ingegnoso studio, che habbia la Musica, è quello de' Madrigali; mà pochi hoggidi se ne compongono, e meno se ne cantano, vedendosi per Coro disavventura dall' Accademie poco men che banditi. » (Dédicace des *Madrigali a 5 voci.*)

Il compose d'ailleurs des madrigaux à 5 voix, en 1638, quand l'opéra récitatif a partout triomphé.

(2) Il a inventé, ou consacré, les signes du dièze et double dièze (# X), du crescendo et decrescendo (< >), de l'augmentation ou de la diminution de l'intensité des sons (V. C.), etc. Presque toutes ses préfaces sont consacrées à des remarques ou des inventions de ce genre; en particulier celles des *madrigali* a 5 voci, de 1638, des *Dialoghi e Sonetti*, de 1638, et de la *Catena d'Adone*.

(3) Ottavio Tronsarelli publia en 1632 *trente-trois* « *drammi musicali* » (Rome, Corbelletti). Mais il n'est question d'exécution théâtrale que pour le *Giudizio di Venere*, « uno scherzo », « rappresentato di notte alla presenza di nobilissime dame, » et pour la *Sirena*, « una cantata », « nelle augustissime nozze del principe D. Taddeo Barberini con d. Anna Colonna, » c'est-à-dire en 1629. La *Catena d'Adone* a donc la priorité.

Falsirena (1), qui captive par ses philtres les yeux du bel Adone, abusé par une fausse ressemblance, jusqu'au moment où l'apparition triomphale de Vénus elle-même arrache son amant à l'empire de la sorcière. Une page, à la fin de la pièce, donne la clef du symbole (2).

Sur ce sujet, Mazzocchi a écrit une musique remarquable par la nouveauté des rythmes (3), l'élégance des harmonies, la grâce avec laquelle les parties se répondent et s'enchaînent (4), et parfois la beauté pathétique de la déclamation. Les angoisses de Falsirena, torturée par l'amour d'Adone qu'elle tient captif, et la crainte de le voir s'échapper, sont peintes avec un grand art (5).

Les mêmes qualités, à un degré plus éminent, se rencontrent dans les *Dialoghi et Sonetti* du même auteur (6) (1638). Nous sommes d'autant plus libres ici pour les admirer, qu'elles y ont mieux leur emploi. Mazzocchi a senti où devait aboutir le style récitatif et la savante déclamation de Florence et de Rome : au dialogue érudit, à la transcription musicale de l'Anthologie latine

(1) La pièce fut d'ailleurs écrite pour une rivalité de chanteuses. Giovanni Giorgio Aldobrandino soutenait une certaine Cecca dal padule, et Giandomenico Lupi, une Margherita Costa; il fallait donc leur donner à chacune, dans le drame, une part égale de chant. La femme du prince Aldobrandini empêcha le concours; mais le drame fut joué sept fois avec des « evirati, » et publié. Tronsarelli l'avait écrit sur les conseils du Cavalier Marin, et d'après sa *Prigione d'Adone*. — Voir l'intéressant livre anecdotique de M. Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo XVII*. Rome, 1888.

(2) *Allegoria della Favola* : « Falsirena da Arsete consigliata al bene, ma da Idonia persuasa al male, è l'Anima consigliata dalla Ragione, mà persuasa dalla Concupiscenza. E come Falsirena à Idonia facilmente cede, cosi mostra, ch' ogni Affetto è dal Senso agevolmente superato. E se finalmente à duro scoglio è legata la malvagia Falsirena, si deve anco intendere, che la Pena al fine è seguace della Colpa.

» Adone poi, che lontano dalla Deità di Venere patisce incontri di varii travagli, è l'Huomo, che lontano da Dio incorre in molti errori. Mà come Venere, à lui ritornando, il libera d'ogni affanno, et ogni felicità gli apporta, cosi Iddio, dopò ch' à noi ritorna co'l suo efficace aiuto, ne fa avanzare sopra i danni terreni, e ne rende partecipi delli piaceri celesti. » (*Catena d'Adone*, p. 126.)

(3) Chœur des Cyclopes, à 3 (*Prologue*, p. 4.)

(4) Trio de Vénus, Amour et Adonis (dernière scène, p. 110).

(5) Acte II, sc. 2, (p. 34.)

(6) *Dialoghi e Sonetti* posti in musica da Domenico Mazzocchi. (Rome, Franc. Zannetti, 1638. Unique exempl. connu au Liceo musicale de Bologne.) Les dialogues comprennent : *Dido Furens* (Virgilii Maronis ex lib. 4 *Æn.*), à 3 v. — *Olindo e Sofronia* (di T. Tasso. L. 2° d. *Gierusalemme*), à 4 v. — *Maddalena errante* (del Sig. Princ. Giorgio Aldobrandino), à 3 v. — *Nisus et Euryalus* (Virgilii Maronis ex l. 9 *Æn.*), à 4 v.

ou grecque, à un jeu distingué de cardinaux lettrés et d'humanistes de bonne compagnie. — A la même époque, Monteverde publiait aussi ses *Madrigali guerrieri* (1) et ses traductions des poètes; mais de lui à Mazzocchi, il y a toute la différence du style *récitatif* au style *représentatif*, et d'un patient travail de traduction littérale au fort tempérament d'un homme de théâtre. Les fragments de Virgile et de Tasse, ornés de la délicate musique de Mazzocchi, sont à leur place dans un cénacle d'artistes. Les sujets qui enflamment la verve de Monteverde étouffent dans le salon de Mocenigo et aspirent à s'élancer sur la scène. Mazzocchi a du reste tiré le meilleur parti du genre qu'il acceptait. Sa *Mort de Didon*, textuellement transcrite de Virgile, aurait pu fournir des modèles d'expression lyrique aux *Troyens* de Berlioz; et l'épisode de *Nisus et Euryale* montre sous le jour le plus favorable toutes les qualités du compositeur : finesse de sentiment, tendresse de cœur, charme paisible et serein, émotion à la fois élégante et sincère; le traducteur de Virgile n'est pas indigne de son modèle. L'œuvre est traitée à la façon de l'Oratorio de Bach et de Berlioz. Le Récitant (Virgile) dit en musique les gestes et l'action. Les personnages (Nisus, Euryale, mère d'Euryale, etc.) chantent quand leur tour est venu; et de charmants petits chœurs, aux gracieuses volutes, traduisent les sentiments lyriques de l'âme harmonieuse du poète. Domenico Mazzocchi me semble avoir trouvé le terme naturel de l'art récitatif, tel que le concevaient Peri et Caccini. C'est, à coup sûr, sa forme la plus parfaite (2).

Ce style continue cependant au théâtre; il s'y éternise durant un

(1) *Madrigali Guerrieri et Amorosi*, con alcuni opuscoli *in genere rappresentativo*, che saranno per brevi Episodii frà i canti senza gesto. Libro ottavo di Claudio Monteverde, maestro di capella della Serenissima Republica di Venetia, dedicati alla Sacra Cesarea Maestà dell' Imperator Ferdinando III. (Venise, Vincenti, 1638. Exemplaires à Bologne (Lic. Music.), Breslau et Hambourg. Voir chapitre IV.

(2) Domenico Mazzocchi avait un frère, Virgilio Mazzocchi, qu'il ne faut pas confondre avec lui, et dont la réputation musicale fut peut-être supérieure encore à la sienne. Virgilio vécut de 1593 à 1646; il fut maître de chapelle à Saint-Jean de Latran (1628-1629), puis à Saint-Pierre (1629-1646). Pitoni dit qu'il introduisit à l'église un style « più vago » (plus agréable), et qu'il rendit les hymnes « giocondi ed ariosi. » Il établit à Rome une célèbre école de chant. Il mit en musique les chœurs de la *Troade* de Sénèque, et il fit exécuter à Saint-Pierre de grands « Musiconi » à dix et seize chœurs, avec un écho dans la coupole, « fino in cima alla cupola. » Nous aurons occasion de reparler de lui un peu plus loin. (Voir chapitre VI.)

demi-siècle. Mais s'il est maintenu par la routine des musiciens, ou plutôt leur paresse d'invention, s'il reste longtemps encore à Rome et à Florence la langue de l'opéra, ce n'est pas grâce à ses médiocres attraits que l'opéra continue de vivre et de garder la faveur souveraine. Il faut en convenir : malgré le grand talent de quelques artistes et le génie de deux ou trois, jamais l'opéra n'eût triomphé sans tout ce qui s'y joignait d'agréments étrangers à l'art, sans l'étalage de luxe auquel il se prêtait. Nul spectacle n'offrait aux grands seigneurs autant de prétextes à se ruiner fastueusement; et voilà pourquoi « ce théâtre de princes » fut en effet soutenu par les princes, dont il flattait la vanité et engloutissait la fortune avec fracas.

*
* *

Par dessus tous les autres, les Barberini (1) se distinguèrent dans ce tournoi magnifique. Ils étaient depuis longtemps déjà célèbres par la somptueuse protection qu'ils accordaient aux arts, et en particulier à la musique. Les dédicaces des artistes en font foi (2). Mais leur réelle influence sur la musique ne commence que vers 1633, quand la construction de leur palais est terminée (3). Ils ont fait bâtir un théâtre capable de contenir plus de trois mille spectateurs. Ils peuvent dès lors royalement héberger la musique qu'ils aiment. Aussi n'est-il presque plus d'œuvre musicale à Rome qui échappe à leur empire. Presque toutes portent leur nom inscrit au front, soit par reconnaissance, soit par flatterie intéressée (4).

(1) Urbain VIII (Maffeo Barberini), pape depuis 1623, mort en 1644; Don Taddeo Barberini, préfet de Rome; le cardinal Antonio Barberini, légat en France en 1625; le cardinal Francesco Barberini, légat en Espagne.

(2) 1629. *La Sirena* d'Ottavio Tronsarelli (*Drammi musicali*). — 6 juin 1629. *Diana Schernita* de Cornachioli (voir chap. VI). Déd. à Taddeo Barb. : « Poicho al volo sonore delle Api non disdice il concento piacevole della Musica. »

(3) « Avvisi di Roma dell' Allegrucci » (Magliabechiana), 14 octobre 1634; Avvisi di Roma di Valentini (Corsiniana), 23 décembre 1634.

(4) Au théâtre Barberini :

Fév. 1634. *S. Alessio* de Landi. Déd. au card. Barberini.

Carnaval 1635, 1636. *Vita di S. Teodora* (?).

1637. *Erminia* de Rossi. Déd. à la princesse Barberini.

1637. *Il Falcone* (?).

1639. *Chi sofre, speri* de Marazzoli.

1639. *Galatea* de Loreto Vittori. Déd. au card. Antonio Barberini.

1653, 1656. *Dal male il bene* d'Abbatini.

1656. *La Vita umana* de Marazzoli.

Pour leurs débuts, les Barberini eurent la main heureuse; ils prirent une des meilleures œuvres de l'époque, le *S. Alessio* de Landi. Il fut joué en février 1634, en présence d'Alexandre Charles de Pologne, puis richement publié, avec de belles gravures de Collignon, représentant le théâtre Barberini, les principaux décors, et les gestes des personnages (1). Landi a dédié son œuvre au cardinal, et on a joint à sa lettre l'épître d'un flatteur : « da huomo litteratissimo », qui nous fait de la représentation un éloge beaucoup trop enthousiaste pour être intéressant (2). La vanité barberine, comme celle de tous les grands du temps, n'était pas délicate sur la qualité de l'encens. Cela n'empêchait point, comme de juste, le cardinal Barberini, auteur du livret, de prêcher dans son *S. Alessio* le mépris des grandeurs. Mais en vérité, rien ne s'oppose à ce que l'on recommande des vertus que l'on ne pratique pas.

S. Alessio est un oratorio dans la tradition de l'*Anima e Corpo*, mais d'un caractère moins archaïque et plus humain. L'action en est bien pauvre; mais les situations sont simples et quelquefois touchantes (3). Saint Alexis, riche et noble romain, a pris la ré-

1656. *Le arme e gli amori* (?). — Etc.

Les Barberini auront bientôt un musicien ordinaire, Marco Marazzoli, et un librettiste attaché à leur théâtre, le futur pape Clément IX. (Giulio Rospigliosi.)

(1) *Il S. Alessio*, dramma musicale dall' Eminentissimo, et Reverendissimo signore card. Barberino, fatto rappresentare al Serenissimo prencipe Alessandro Carlo di Polonia, dedicato a sua Eminenza, e posto in Musica da Stefano Landi Romano, musico della cappella di N. S. e Cherico Beneficiato nella Basilica di S. Pietro. Rome, P. Masotti, 1634.

C'est une des rares partitions du commencement du dix-septième siècle un peu connues par les historiens de la musique. Il y en a des exemplaires assez nombreux : à la Bibl. Nationale de Paris, à Rome (Sainte-Cécile et Barberini), à Bologne (Lic. mus.), à Florence, à Naples, à Oxford, à Upsal. — J'en connais deux éditions, avec ou sans gravures. La première, magnifiquement imprimée, aux armes Barberini, avec sept grandes gravures. Des deux côtés de la scène sont représentées deux grandes colonnes corinthiennes; quatre marches conduisent de l'orchestre au proscénium (182 p.).

(2) Il fait de grands éloges de la mise en scène, des machines et des décors : « La prima introduzzione di Roma nuova, il volo dell' Angelo trà le nuvole, l'apparimento della Religione in aria, opere furono d'ingegno e di machina, ma gareggianti con la natura. La Scena artifitiosissima, le apparenze del Cielo e dell' Inferno, meravigliose; le mutationi de lati, e della Prospettiva sempre più belli; ma l'ultima della sfuggita, e del cupo illuminato di quel portico, con l'apparenza lontanissima del giardino, incomparabile, etc. »

(3) Personnages : Roma prologo; Eufemiano padre di S. Alessio; Adrasto

solution de vivre en Dieu. Il a fui le monde et les siens. Dans son propre palais, sans être reconnu, il se cache sous le costume d'ermite. Les domestiques l'injurient et l'outragent. Le démon le torture par le spectacle de la douleur des siens, de son père, de sa mère, de sa femme qu'il aime et qui se meurt de son absence. Il va céder à sa tendresse. Un ange vient le secourir et l'avertit doucement que ses tourments vont prendre fin ; l'heure de la mort est proche. En effet elle vient ; le corps du saint martyr est rendu à ceux qui l'aimaient, et les anges du ciel chantent sa délivrance.

Le sujet est plus simple qu'on n'aurait pu l'attendre du goût de l'époque (1). La musique, supérieure à ce que nous avons vu à Rome jusqu'à cette date, a de l'énergie, un sentiment simple et profond, un caractère vraiment chrétien. Je noterai surtout un vigoureux chœur de démons, presque échappés du Tartare de Gluck (2); un délicieux petit dialogue où la madre et la sposa alternent leurs plaintes sur l'absence du bien-aimé avec une naïveté touchante (3); et les airs du saint Alexis, pleins d'un charme de mélancolie et de douleur chrétienne (4). Chacun des trois actes est précédé d'une symphonie (ouverture) (5) écrite dans le style de la canzone pour orgue.

L'auteur, Stefano Landi (6), était un clerc bénéficié de Saint-Pierre de Rome. Le *S. Alessio* est la seule œuvre dramatique de

cavaliere romano; S. Alessio; Sposa; Madre; Nutrice; Martio, Curtio, paggi; Angelo; Religione; Demonio; Nuntio.

Choro di Schiavi; Choro di Domestici di Eufemiano; Choro di Angeli; Choro di Demonii dentro alla scena;

Choro di Demonii; Choro di Contadini; Choro di Giovani Romani; choro di Virtù; — che ballano.

(1) Il est vrai que le cardinal l'a égayé de quelques épisodes plus qu'inutiles à l'action : les bouffonneries des pages, les danses des paysans, les facéties du diable (qui se transforme en ours), les apparitions des grandes machines : Religion, Rome, etc., les flatteries du prologue et de l'épilogue, etc.

(2) Acte I, sc. 4, p. 47.

(3) Acte I, sc. 5, p. 54.

(4) Acte I, sc. 2, p. 35, et p. 108.

(5) Orchestre de Landi : 3 violons, harpes, luths, gravicembali, théorbes, lyre.

(6) Stefano Landi, né à Rome en 1590, — du collège des chapelains chanteurs pontificaux en 1629, maître de chapelle de l'église de la Madonna dei Monti. Peut-être avait-il connu Monteverde à Venise. En 1619, il était maître de chapelle de l'évêque de Padoue. Nous connaissons de lui plusieurs volumes de madrigaux et d'airs à une voix, avec accompagnement de spinetta et de chitarra.

lui qu'il nous ait été possible de lire. L'unique exemplaire de sa *Morte d'Orfeo* (1) a passé récemment de la bibliothèque Borghèse à Berlin.

Les éclatants débuts du théâtre Barberini répandirent le goût des représentations musicales (2), et favorisèrent l'éclosion des œuvres d'art. Il nous est impossible de suivre, année par année, la production incessante des artistes, et les représentations du théâtre Barberini (3). Nous noterons seulement les plus illustres.

Une des plus fastueuses saisons de ce royal théâtre fut le carnaval 1637, où l'on donna « *Il Falcone*, favola in musica » d'auteur inconnu, et l'*Erminia sul Giordano* de Michelangelo Rossi (4). Suivant leur coutume, les Barberini ont eu soin de faire conserver le souvenir de leurs dépenses dans des lettres publiées avec les éditions des pièces. Le luxe des décors y fut poussé jusqu'à l'exagération. Les machines surtout commencent à prendre la première place dans l'opéra (5). Certaines idées de scènes sont

(1) *La morte d'Orfeo*, tragicomedia pastorale, con le musiche di Stefano Landi, all' Illustrissimo e Reverendissimo signor Abate Alessandro Mathei chierico di camera, opera seconda, con privilegio. Venise, Gardane, 1619, appresso Bartol. Magni, in fol. cart. (Vente Borghèse).

(2) Dès le 1er juillet 1634, le cardinal Aldobrandino, à la fin d'un somptueux banquet dans sa Vigna de Frascati, fait réciter en musique « *una dilettevole opera pastorale* composta dal signor Principe Aldobrandino, che per la vaghezza degli habiti et eccellenza de musici, riusci di tutta perfetione. » (*Avvisi di Roma.*)

Les couvents de Rome adoptent aussitôt le mélodrame religieux. Le 10 août 1636, on joue en musique *La Vita di Santa Maria Maddalena* chez les pères « ministri degli Infirmi, » en présence de sept cardinaux, du préfet de Rome, des prélats et des seigneurs de la cour. (*Avvisi Urbinati.*)

(3) Au carnaval 1635, on donne au théâtre Barberini *La Vita di Santa Teodora*, poésie de Mgr. Rospigliosi, « con vaghissimi intermedii, .. balli, combattimenti, mutatione delle scene. » Les Barberini, en bons politiques, donnèrent trois soirées : la première était française (pour le cardinal Antonio); la seconde, romaine (pour le préfet don Taddeo); la troisième, espagnole (pour le card. Francesco). On rejoua la pièce en 1636. Le 26 janv. 1636, le « cardinal di Lione, » frère de Richelieu, et le « cardinal di Savoia » y assistèrent. (*Avvisi di Roma.* Raccolta urbinate. etc.)

(4) *Erminia sul Giordano, dramma musicale*, rappresentato nel palazzo dell' Illustrissimo et Eccellentissimo signore D. Taddeo Barberino prefetto di Roma e principe di Pellestrina, e dedicato all' Illustrissima et Eccellentissima signora, la signora D. Anna Colonna Barberina, etc., posto in musica da Michelangelo Rossi. Rome, P. Masotti, 1637 (Exemplaires à Rome, Bibl. Sainte-Cécile et Barberini; à Bologne, Liceo mus.; à Bergame, à Londres, Bruxelles, Upsal, Oxford et Crain près Liegnitz).

(5) Les machines étaient de Francesco Giutti, de Ferrare, « tanto eccel-

d'ailleurs très pittoresques et sembleraient appeler les ressources de l'orchestration moderne. C'est ainsi qu'Armide, voulant connaître l'état de Jérusalem assiégée, depuis son départ du camp, la fait apparaître au lointain. Soudain, à travers l'horizon, la ville poind, les tours surgissent, Argant lance aux chrétiens ses provocations arrogantes, les Sarrasins s'excitent au combat; puis tout s'éteint de nouveau, dans le silence du désert (1). — C'est ainsi encore qu'Armide lance les Furies sur le camp des chrétiens (2). Un gouffre infernal s'ouvre; le ciel s'obscurcit; une terrible pluie mêlée de grêle et de vent éclate; les Furies, assises sur des chars traînés par des dragons, s'envolent dans les airs; l'ouragan passe sur les champs et les collines; et tandis que le ciel renaît, les paysans terrifiés s'interrogent à mi-voix sur la cause de cette mystérieuse tempête. — Ces tableaux fantastiques, cette imagination des décors et des machines, sont dangereux; ils écrasent les autres éléments de l'œuvre, la musique et la poésie. L'équilibre des arts, qui était le caractère même et l'originalité de l'opéra dans l'esprit de ses fondateurs, était ainsi détruit. Pour lutter contre la tyrannie de la mise en scène, il eût fallu les démons de l'orchestre moderne. Le dix-septième siècle en était bien loin. Wagner peut se permettre toutes les fantasmagories. Que le Rhin déborde sur la scène; que les nuées s'entrechoquent en des éclats de tonnerre, et que le pont de l'arc-en-ciel soit jeté à travers les airs, sa musique sera toujours mille fois plus prestigieuse que ses machines, et sa raison dominatrice saura pétrir en une œuvre d'art unique l'énorme masse d'éléments qu'il combine. Michelangelo Rossi disparaît derrière ses

lente in inventare, ordinare, e governare si fatte machine, e teatri, quanto testificano la maraviglia, e l'applauso universale. »

La lettre sur la première représentation, imprimée avec la partition, décrit longuement les jeux des machines. « ...I piacevoli inganni delle machine, e delle volubili scene, impercettibilmente fecero apparire, hora annichilarsi una gran rupe, e comparirne una grotta, et un fiume, dal quale si vide sorger prima il Giordano, e poi le Naiadi; hora venirsene Amore à volo, et approsso nascondersi frà le nuvole; hora per i sentieri dell' aria in un Carro tirato da Draghi portarsi Armida, et in un baleno sparire; hora cangiarsi l'ordinaria Scena in campo di guerra, le Selve in padiglioni, e le prospettive del Teatro in muraglie dell' assediata Gerusalemme; hora da non sò qual voragine di Averno far sortita piacevolmente horribile i Demonii in compagnia di Furie, le quali insieme danzando, et assise poscia in carri infernali per l'aria se ne sparissero..., etc. »

(1) Acte II, sc. 7, p. 85.

(2) Acte III, sc. 3, p. 117.

machines; il leur doit son succès. Elève de Frescobaldi, il a toutefois plus de ressources qu'un autre pour traiter ces grands sujets (1). Il tient de son maître l'art de manier l'orchestre (2) et les voix (3). C'est surtout son récitatif qui est négligé. Il a quelque puissance, mais surtout de la grâce, et la meilleure partie de son œuvre est sans doute l'apparition d'Apollon avec les Zéphyrs, à la fin (4). Lui-même représentait Apollon, avec sa belle chevelure d'or, et comme l'Apollon de Raphaël, il tenait à la main son violon, dont il jouait d'une façon merveilleuse, tandis que les Zéphyrs chantaient de suaves petits chœurs mêlés de jolies danses, dont la sérénité rappelle les chœurs de la *Flûte enchantée*, avec je ne sais quoi de plus moderne, si je puis dire, par leur précieuse naïveté.

*
* *

Cependant les Barberini avaient attaché à leur théâtre un poète et un musicien ordinaire. Le musicien était Marco Marazzoli, de Parme (5); le poète, un cardinal, un futur pape, Giulio

(1) Michelangelo Rossi, de Rome, y vécut de 1620 à 1660. Il importe de ne pas le confondre, comme ont fait nombre d'historiens de la musique, avec Luigi Rossi, de Naples, qui joua un rôle assez important dans l'histoire de l'opéra français (C'est le « signor Luigi » dont parle saint Evremond). — Michelangelo était fameux par son talent d'exécution sur le violon. Un petit andantino et allegro pour clavecin, de lui, est assez célèbre; il a, comme les chœurs d'*Erminia*, quelque ressemblance de style avec Mozart (le Mozart des premières sonates). (*Intabolatura d'organo e cembalo*. Rome, 1657).

(2) Les sinfonie sont écrites pour quatre parties de violons et basse continue pour tous les instruments. Elles sont d'un style assez archaïque.

(3) Très nombreux chœurs : Choro di Cacciatori, di Pastori, di Ninfe, di Soldati, di Zeffirii, di Demonii. — Les personnages sont : Erminia, Tancredi, Armida, Argante, Ergasto pastore vecchio, Eurillo et Armindo pastorelli, Lidia, Laurinda sua compagna; Selvaggio amante di Lidia; Fileno suo compagno; Corebo, Montano padre del Selvaggio; tre Furie, Elpino, Apollo; un Prologue, le Fleuve Jourdain, et Amour. — Il y a trois actes (160 pages).

(4) Acte III, scène 10 : « ...Apollo con vaghissima comitiva di Zeffiri, sopra un Carro sfavillante di lucidissimi splendori fece sentire un concerto di inestimabile melodia. E chi fù Apollo? Il signor Michel. Rossi..., il quale sopra la più sublime parte del Carro, mentre i Zeffiri infioravano l'aria, sonò con si dolce, e grata armonia il suo violino, che ben mostrò haver soprà le Muse, e le Scene dominio, e signoria. » (Lettre sur l'*Erminia*.)

(5) Marco Marazzoli, de Parme, élève de Gregorio Allegri, chantre de la chapelle pontificale, en 1637, et célèbre joueur de harpe, devint virtuose di

Rospigliosi (1). Né à Pistoie le 27 janvier 1600, il avait, comme tous les Toscans, la passion du théâtre; auditeur à la légation du cardinal Francesco Barberini en Espagne, il le suivit à Rome et s'attacha à sa fortune. Pour conserver la faveur des Barberini, le jeune archevêque de Tarse *in partibus* n'eut qu'à s'abandonner à son goût naturel. Il est assez piquant d'entendre ce futur pape traiter « les poètes, de dieux, » et « Dieu, de poète (2); » de le voir adresser de galants sonnets à des cantatrices (3), dont il chante les beaux yeux, « i lumi ardenti (4), » et qu'il nomme des sirènes « dolce sirena. » — Entre ces papes et ceux de la Renaissance, il n'y a qu'une différence de taille; la nature est à peu près la même. Il est vrai que chez ceux du dix-septième siècle, le bel esprit prend le pas sur le grand seigneur. Léon X et Jules II agissaient, faisaient écrire. Clément IX écrit lui-même; il publie (5). On connaît de lui une dizaine de drames ou comédies (6). Crescimbeni et Quadrio en ont fait d'absurdes éloges.

camera de Christine de Suède. Il mourut en 1662. — Il collabora souvent avec Antonio-Maria Abbatini, de Città di Castello (1595-1677 ?), élève de Nanini, maître de chapelle à Orvieto, puis au Latran (1626-1628), et trois fois à Sainte-Marie-Majeure (1645-46, 1649-1657, 1672-1677). C'est Abbatini qui conseilla la publication des hymnes de Palestrina. — Son élève, Domenico dal Pane, donne quelques renseignements sur lui dans la dédicace de son second livre de madrigaux (1678).

(1) Giulio Rospigliosi, nonce à Madrid, de 1646 à 1653, cardinal le 9 avril 1657, secrétaire d'Etat d'Alexandre VII, et pape le 20 juin 1667, sous le nom de Clément IX; mort le 9 décembre 1669.

(2) « Come vi fu chi chiamò Dio poeta, non erra chi chiama i poeti divini. » (*Discorso sull'Elezione di Urbano VIII*, poème de Francesco Bracciolini, juillet 1628.)

(3) Leonora Baroni.

(4) « Vivi e i lumi ardenti scoccan dal vago ciglio amabil pena. » (1639.)

(5) Cette passion du pape Clément IX pour les lettres et pour la musique le fit très mal voir des politiques ; on l'accusa de sacrifier à l'opéra les intérêts du Saint-Siège.

« Si compiace il papa molto della musice, che finalmente non è altro che una soddisfazione dell' orecchio, e forse da qui nasce una gran parte di quel mormorio che si va seminando contro di lui, appunto come se fosse incapace di sostenere il peso di una monarchia tanto immensa, deviandosi dalle occupazioni dovute per insinuarsi a cose di poco rilievo. » (*Relazione sincrona sulla corte di Roma. — Tesori della corte Romana.* Bruxelles, 1672.)

(6) *Chi sofre speri; Il Palazzo incantato; L'Armi e gli Amori; La Comica del Cielo; La Vita humana; Dal Male il Bene; San Bonifazio;* (Mss. dans la bibl. du marquis Trivulzio).

M. Ademollo analyse, dans son livre des théâtres romains, le mélodrame

La langue en est élégante, et les pensées souvent fines; mais le sens dramatique est médiocre; les prosopopées de sermons font singulière figure sur la scène. Ainsi cette ombre de Cléopâtre, qui dans un oratorio, vient pleurer et se désespérer en comparant sa vie à celle de l'héroïne chrétienne. On sent pourtant un effort pour renouveler la matière de l'opéra, une tendance à mettre sur le théâtre la vie moderne (1).

Il tâche de relever le noble genre de l'oratorio; il lui conserve son ancienne forme symbolique et allégorique, et s'efforce de lui donner une vie nouvelle, par la finesse de l'observation psychologique et la délicatesse élégante du style. Sa pièce la plus fameuse en est un exemple : c'est la *Vita humana, overo il trionfo della Pieta* (2). Elle doit sa célébrité relative au faste dont fut entourée la représentation, et à la présence de Christine de Suède, à qui elle est dédiée (3).

Didimo e Teodora, qu'il serait curieux de comparer à la *Théodore* de Corneille.

(1) *Chi sofre, speri*, 1639, où l'on voit une vraie foule romaine. — *Dal male il bene*, 1653, dont il rapporta le sujet d'Espagne, d'une comédie de Calderon « Le pire n'est pas toujours certain ». — *La Comica del Cielo, ovvero la Baltasara*, 1667, qui offre la nouveauté d'un théâtre dans un théâtre, comme *Saint-Genest* et *Hamlet*.

C'est l'histoire d'une comédienne espagnole qui renonce au théâtre et au monde pour se faire pénitente et ermite. Comme contraste, une Béatrice qui profite de ce que la compagnie comique se dissout après le départ du premier rôle, pour se donner aux Turcs et se faire musulmane. Baltasare a naturellement un amant, dont les larmes et le désespoir la torturent. Le Diable s'épuise à la tenter; le Ciel la soutient. A bout de prières, l'amant désespéré se jette dans la mer; Baltasare court à lui pour le sauver, mais un rocher s'écroule et lui barre la route. Entre temps, les Turcs livrent un combat naval aux Espagnols; ils sont vaincus. Béatrice, échappée de la galère capitane, est poursuivie; elle se réfugie dans l'ermitage de Baltasare qui la sauve, et devient pénitente à son tour. Baltasare meurt d'épuisement.

(2) Marco Marazzoli, *La Vita humana*, overo il Trionfo della Pietà, dramma musicale, rappresentato e dedicato alla Serenissima Regina di Svetia. Rome, Mascardi, 1658. Jouée le 31 janvier 1656 (Exemplaires à Rome, Bibl. Sainte-Cécile et Barberini; et à Berlin, Königl. Hochschule für Musik).

L'édition est ornée de gravures, comme le *Saint Alexis* de Landi. La dernière vignette offre une vue intéressante du Tibre et du château Saint-Ange pendant la célèbre *girandola* (l'illumination romaine).

(3) Elle arrivait à peine à Rome (fin de 1655). Elle fut reçue par des fêtes triomphales. Alexandre VII crut que cette conversion était la gloire de son règne. Sur son passage, à Innspruck, le 3 novembre 1655, on avait joué un somptueux opéra, et le lendemain, l'*Argia* de Cesti. Christine avait eu à sa cour de Stockolm le plus grand chanteur italien, Baldassare Ferri.

Le récit de ces fêtes romaines se trouve tout au long dans les relations

C'est le combat journalier de l'*Ame*, symbolisé par les deux castels ennemis de l'*Innocence* et de la *Coulpe*, qui se dressent sur les bords de la route où passe la *Vie humaine*, soutenue par l'*Entendement*. Rien ne semble plus froid. Le résumé de deux scènes laissera peut-être entrevoir ce que le genre a de noblesse, et ce qu'il offre de ressources à un analyste du dix-septième siècle.

La Vie est pour la première fois en présence de l'Innocence et de la Faute (1). L'Innocence commence à parler. Mais la Vie est déjà curieuse de l'autre belle dame, qui n'a pas encore ouvert la bouche : « Je t'écouterai après; j'ai un curieux désir de regarder cette autre. » — La Faute s'approche doucement, lui parle de sa jeune beauté, de ses gracieux regards. La Vie la considère : « Si je ne me trompe, il me semble que je t'ai vue ailleurs. » — « Il est vrai, » répond-elle; « il me fut quelquefois accordé de demeurer auprès de toi, bien que souvent je me cache à tes yeux; et dès le jour serein, où tu naquis pour faire plus beau le monde, c'est moi qui te recueillis dans mon sein. » L'Innocence l'épouvante en lui révélant le nom de son amie. Vertu et Vice s'injurient. (« Comment cette langue coupable ose-t-elle abuser en pleine rue une damoiselle? ») — La Vie s'effraie, veut effacer la tache du péché.

Innocence : « Seule efface et purifie les taches de la faute, la vertu d'une eau que je te dirai plus tard. »

Vie : « Ah! dis-la-moi, je t'en supplie. »

Innocence : « L'onde pure de tes yeux. »

La Vie se déclare aussitôt prête à la verser, et déjà la Faute s'éloigne. Mais la Vie se reprend, veut jouer avec la tentation :

« Mon cœur vaillant fait refus de pleurer. C'est assez pour aujourd'hui de connaître ce pouvoir merveilleux. » — Et la Faute revient. Les gémissements de la Vertu fatiguent la jeune âme. Elle veut pécher, pour montrer qu'elle est libre.

Vie : « J'ai décidé de la suivre. Ne suis-je pas libre? » — « Si, » répond l'Innocence en pleurant; et la Faute l'entraîne, ne lui demandant, en échange de ses dons, que son cœur.

du comte Galeazzo Gualdo Priorato : *Historia della Sacra Real Maestà di Cristina Alessandra, regina di Svezia*. Rome, Stamp. della Cam. apostol., 1656. — Bonaventura Argenti jouait la Vita humana; Domenico Rodamonti, l'Innocenza; Domenico del Pane, la Colpa; Lodovico Lenzi, l'Intendimento; Francesco de Rossi, le Piacere; Giovanni Sorilli, le Prologo (Aurora). — Christine entendit trois fois la *Vita humana*.

(1) Acte I, scène 4.

L'autre scène a une grandeur dramatique qu'on n'eût pas attendue du sujet.

La Vie s'est laissé entraîner. Elle est déchirée de remords, trop faible et trop lasse pourtant pour revenir seule au bien. Elle cherche son fidèle ami, son guide sûr, l'Entendement; mais la Coulpe et le Plaisir ont achevé sa ruine. L'Entendement erre fol et stupide; à peine brillent en lui quelques étincelles endormies de son clair esprit. Dans une scène d'angoisses bien exprimées, la la Vie et la Raison se cherchent désespérément et s'appellent sans se voir. Enfin, elles se rencontrent (1). La Vie se jette dans ses bras; mais la Raison ne la reconnaît plus. Elle se désespère; elle parle follement, passant par bonds sauvages, de la torpeur stupide aux réveils orgueilleux :

« Quoi donc! on me pose des limites, à moi, à moi! des bornes. Ne suis-je pas moi, ne suis-je pas la Raison? Ne suis-je pas libre peut-être, et maîtresse de moi? Ne puis-je me gouverner comme il me plaît? »

Vie : « Ah! quelle étrange folie! Malheur à moi! Est-ce là la Raison? Est-ce là? Je reste confondue. »

Entendement : « La Raison, c'est moi. »

Elle chante et pleure tour à tour. Elle écoute et n'écoute plus.

Vie : « Si ton amour pour moi s'en est allé de toi, au moins dis-moi pourquoi, pourquoi? »

Raison : « Je ne sais pas. »

Vie : « Tandis que je te supplie, pourquoi refuses-tu de me répondre? »

Raison : « Je ne sais pas. »

La Vie pleure tendrement sur son amie. La Raison semble un instant émue, puis la repousse avec dureté :

« C'est toi qui es folle, et non pas moi. »

Vie : « O mon amie! autrefois si bienfaisante, aujourd'hui si cruelle, tu me dédaignes donc? »

Raison : « Je te méprise, je me méprise, je méprise la lumière du jour. Que dis-tu? Que veux-tu de moi? Qui t'amène? Va-t-en, éloignez-vous de vous de moi; qu'en proie à son martyre, mon âme oublie tout le reste... Arrête. Où vas-tu? Oh! que je ne te laisse pas errer parmi ces dangers... Ecoute mes conseils... Qui m'aide, hélas! qui m'aide? »

On sent là de la grandeur et une puissance dramatique, que malheureusement le musicien n'a pas su faire valoir. Marazzoli

(1) Acte II, scène 10.

emploie le style récitatif dans toute sa froideur. Ce sont d'interminables mélopées, sans énergie d'accent, sans vérité d'expression, qui alourdissent le poème déjà trop long de Clément IX (1). Cependant Marazzoli avait un joli talent, ingénieux et fin (2), mais de peu d'étoffe et de moins de profondeur. La sève longtemps restée dans le vieil arbre italien commence à s'épuiser; on sent ici une diminution de la personnalité. Marazzoli n'est plus qu'un agréable faiseur de musiques. Au reste, c'est un compositeur en quelque sorte officiel, — virtuose attaché à Christine de Suède, — et « bussolante » (porteur) d'Urbain VIII.

Il est plus à son aise dans les sujets modernes et de vie mondaine, comme la comédie de Calderon : *Dal Male il Bene*. Il y montre une veine facile, claire, une curiosité des gentillesses harmoniques (3) et instrumentales (4); et il achemine tout doucement la tragédie lyrique vers le style familier. C'est là surtout qu'est son intérêt historique. Nous le retrouverons au chapitre suivant. Il était fait pour la musique de cour, et c'est là seulement qu'il excelle. Il emploie le style récitatif par habitude, et parce que c'est la langue officielle consacrée par l'usage mondain au théâtre; mais on sent qu'il n'y croit plus. Le style récitatif est mort, et, suivant la coutume, il n'est jamais si populaire qu'à l'heure où il s'éteint. La mode l'a consacré; son pompeux ennui le maintient à l'abri de la discussion; les attaques viennent se briser contre sa force d'inertie.

*
* *

Il brille d'un dernier éclat dans l'œuvre d'un homme, dont le nom résume l'art du chant dramatique, et le pouvoir prestigieux

(1) Le sentiment est monotone, mou; l'âme manque de ressort. On remarque dans la musique un trait vivement reproché à l'opéra français du dix-septième et dix-huitième siècle par les critiques étrangers : l'abus des rythmes de danse, indéfiniment répétés. Chez Marazzoli, la moitié des morceaux sont en passacailles.

(2) Voir le charmant duo de la Vita et de l'Intendimento. Acte I, scène 2.

(3) Voir acte II, scène 1 de *Dal Male il Bene*, une curiosité de timbres assez moderne.

(4) Voici l'orchestre du temps de Marazzoli, 1656 : « Harpes, cornemuses, cornetti, cornettoni, chitarre spagnole, chitarre italiane, chitarroni, chitarrini, clavicordii, delzaine (flûtes), fagotti (bassons), flauti, lire da braccio, lire da gamba, organi, pive (musettes), regali, rebecchini, sordeline da Napoli, salterii, tiorbe, trombe, tromboni, trombette da Parigi, viole da gamba, viole da braccio, violini, etc. »

de l'opéra récitatif au dix-septième siècle : Loreto Vittori. Créé par deux chanteurs (Peri et Caccini), ce genre qui devait se fondre bientôt dans l'opéra à *arie* de Cavalli et de Scarlatti, trouva sa plus noble expression dans le talent d'un chanteur, le plus fameux du siècle.

Il ne faudrait pas se figurer Vittori sur le modèle des chanteurs d'à présent. L'art du chant, qui toujours avait fait partie des talents de gentilhomme, était depuis cinquante ans devenu l'un des plus nobles d'Italie. Les célèbres écoles qui s'étaient formées après la naissance des soli, n'enseignaient pas seulement des recettes pour charmer l'oreille; une large part était faite à l'intelligence. Le devoir essentiel de l'art récitatif n'était-il pas d'exprimer les sentiments avec justesse? Il fallait donc les bien connaître. Aussi l'éducation du chanteur était-elle doublée de celle d'un poète dramatique. Dans la célèbre école de Virgilio Mazzocchi, qui date déjà d'une époque où l'air tend à détrôner la déclamation, deux heures par jour sont consacrées à l'étude des lettres (1) (le tiers du travail journalier). Aussi les élèves qui sortent de cet enseignement, sont aptes presque tous, non seulement à chanter, mais à écrire la musique; non seulement à l'écrire, mais à en parler; quelquefois — et c'est le cas de Vittori — ils sont aussi bons poètes que musiciens; ils vont même, comme lui, jusqu'à écrire non plus même pour le théâtre de musique, mais pour le théâtre de comédie. Ils offrent en tout le caractère d'artistes de race, qui ont souvent sur les littérateurs mêmes la supériorité d'une éducation infiniment plus soignée.

Né à Spolète en 1588, le castrat Vittori Loreto (2) fut recueilli

(1) Voir Angelini Bontempi, *Historia musicale*. Perugia, 1695.

Voici quel était l'emploi du jour chez Mazzocchi : Le matin, on consacrait une heure à chanter des difficultés; une heure à étudier les lettres; une heure à l'enseignement et à l'exercice du chant, devant un miroir, pour ne faire aucun mouvement désagréable du front, des yeux, de la bouche. — L'après-midi, on donnait une demi-heure à la théorie; une demi-heure au contrepoint sur le *canto fermo;* une heure à la pratique et à la mise en œuvre de la leçon de contrepoint dans une composition; une heure à l'étude des lettres. — Le reste de la journée, on étudiait le clavicembalo; on s'exerçait à s'accompagner soi-même; on composait quelque psaume, ou motet, ou canzonetta..., suivant son caractère. — Quelquefois on sortait pour faire résonner l'écho du Monte Mario, hors la porte Angélique, et juger de ses propres accents. On étudiait la manière des célèbres chanteurs, et on en rendait compte au maître..., etc.

(2) On trouvera des détails sur la vie de ce curieux personnage dans Erythraeus, son biographe, ap. Doni (Vittori est le seul des modernes à qui Doni fasse l'honneur de le nommer avec les maîtres anciens), et dans le livre

dans la maison d'Ottavio Doni, père du musicographe. Il suivit les leçons de G. et B. Nanini et de Suriano, puis entra au service de Cosme II de Médicis, et joua les premiers rôles dans les représentations de Florence. Il y excita des transports d'enthousiasme. Le cardinal Ludovisi le vit et en fut si passionné, qu'il l'enleva à Cosme; il ne le laissait entendre qu'à des personnages de choix, qui lui faisaient de superbes cadeaux. Il entra, le 23 janvier 1622, à la chapelle pontificale. Le pape Urbain VIII le nomma chevalier (de la milice de J.-C.). Son art admirable jetait le public dans des transports que nous avons peine à concevoir. Erythræus, qui se fit son biographe et son apologiste, décrit son extase d'une façon passionnée. Il dit que lorsque Vittori chantait, beaucoup de personnes étaient obligées d'ouvrir brusquement leurs vêtements pour respirer, suffoquées d'émotion. Telle était sa popularité à Rome, que les nobles et les cardinaux se virent une fois chassés d'une de ses représentations par le peuple, qui fit irruption dans le palais des Jésuites. Ses concerts devinrent de petits champs de bataille. Quand le peuple n'avait pu réussir à y pénétrer, il se groupait autour du palais pour tâcher de saisir quelques accents de la représentation (1).

Le chevalier Loreto ne chantait pas seulement la musique des autres. La sienne était encore plus fameuse. Il écrivit un *Saint*

intéressant et peu connu de Lindner : *zur Tonkunst*. Il cite une lettre assez pittoresque de G. de Rossi à Isabella Ubaldi sur une fête gastronomico-musicale, donnée par le chevalier Loreto. La correspondance de Pietro della Valle avec G. B. Doni (à l'Istituto musicale de Florence) peut aussi fournir quelques renseignements sur Loreto, comme sur les cénacles musicaux de Rome, vers 1640 (Voir, par exemple, la lettre du 23 décembre 1640).

Nicias Erythraeus, le biographe de Vittori, de son vrai nom Victor Rossi, écrivit en 1642 une *Pinacotheca Imaginum illustrium* doctrinae vel ingenii laude virorum qui, auctore superstite, diem suam obierant (Iani Nicii Erithraei). Cologne.

(1) Loreto Vittori chante à Parme, dans les intermèdes de Monteverde, en 1627. Voir la note originale dans l'*Arch. di Stato*. Cartegg, Farnèse, 1628. — A côté de son nom, on lit : « E principalissimo (le plus important de tous) e da essere riconosciuto più con regalo, che con denari. » — Tout de suite après, pour le meilleur chanteur de la troupe, on a bien soin d'établir la distinction : « Non è tenuto eguale al Cavaliere, mà è bene di usare anco con lui di qualche regalo. » (*Nota de musici di Roma*, che hanno da servire in Parma.)

Il chante Angélique et Atlante dans *Il Palagio d'Atlante* de L. Rossi (Lic. mus. de Bologne). — Erythraeus parle d'un concert où il fit pleurer toute l'assistance avec le *Repentir de Madeleine* (paroles d'Erythraeus, musique de Virgilio Mazzocchi). Il rend compte aussi de ses représentations particulières chez les cardinaux Barberini, Aldobrandini, Ubaldi.

Ignace de Loyola, où le Christ apparaissait. Il composa aussi une *Sainte Irène* et une *Galatée* (1). Cette dernière nous a été heureusement conservée. C'est un chef-d'œuvre de l'art récitatif.

Le poème, qui est aussi de Vittori, a de la grâce et du naturel. Le sujet a inspiré à Hændel une de ses plus fraîches compositions, toute lumineuse de jeunesse et de gaieté (2). Il y a aussi de la lumière, et la sérénité d'un ciel italien dans quelques parties de l'œuvre de Vittori (3); mais c'est surtout par l'émotion d'un cœur amoureux et malheureux d'amour, qu'elle se distingue de Hændel et garde son caractère propre de grandeur dramatique. Le musicien retrouve le sentiment antique, moins dans la joie que dans la douleur. Certains chœurs lamentos ont une hauteur de calme tristesse, digne du sujet (4). Le style est toujours simple et fort; et deux pages sont pénétrées d'un souffle dramatique qui émeut encore, comme une œuvre de Racine. L'une est la gracieuse scène, toute voilée de mélancolie, où Galatée, « quasi » presaga de'futuri affanni » (prévoyant sa peine prochaine), s'afflige de l'éloignement d'Acis, et où l'écho répond à ses craintes en soulignant leur vague mélancolie et transformant la voix secrète de son âme en soupçon cruel (5). L'autre, d'une passion douloureuse, est celle d'Acis abandonné par Galatée qui l'accuse (6). Le chant est d'une superbe expression, simple et profonde. Le cœur avive sa blessure au souvenir de son bonheur passé; il palpite de souffrance; il s'abandonne, dans son morne désespoir; il se dévore lui-même, haletant, éperdu, jusqu'à ce qu'il

(1) *La Galatea*, dramma del Cav. Loreto Vittori da Spoleti, dal medesimo posta in Musica, e dedicata all Em^mo e Rev^mo sig^r cardinal Antonio Barberino. Rome, Vincenzo Bianchi, 1639 (Seuls exemplaires connus : à Rome, Bibl. Sainte-Cécile, Barberini, et Borghèse, avec frontispice dessiné par Andr. Anco., gravé par Hor. Brun. Sen. aux armes Barberini) (142 pages).

On connaît aussi un volume d'*Arie a voce sola* del Caval. Loreto Vittori, dédié à D. Olimpia Aldobrandini Panfili, princesse de Rosano. (La moitié des poésies sont de Vittori.) Venise, Vincenti, 1649 (Exemplaires à Londres, Breslau et Wolfenbüttel).

(2) *Aci, Galatea e Polifemo*, 1710.

(3) Surtout dans la belle scène du *Triomphe de Galatée*, que Protée conduit au milieu de la mer, accompagnée de Vénus et de l'Amour, parmi les chants des divinités marines (scène dernière, p. 110). On trouve aussi un certain sens du pittoresque (chœur de pêcheurs, fin de l'acte I, p. 39). Le rôle de Polyphème (poésie et musique) est d'une rare saveur, franche, agreste et violente.

(4) Acte III, scène 3.

(5) Acte II, scène 4, p. 70.

(6) Acte III, fin de la scène 1, p. 95.

défaille, à bout de forces, dans un dernier cri d'angoisse (1).

Cette âme passionnée, qui sent si vivement les souffrances et les tristesses du cœur, n'était pas moins propre à peindre le spectacle de la Comédie humaine. Nous avons eu le bonheur de trouver à la bibliothèque Barberini une comédie du cavalier *Olerto Rovitti* (Loreto Vittori) (2), qui est un amusant essai de peinture contemporaine, et une des œuvres les plus intéressantes pour l'histoire du théâtre italien du dix-septième siècle. Le titre est : *la Foire de Palestrina*. C'est l'histoire d'un pauvre mari, que sa femme tyrannise, et qui s'est sauvé à la foire, où le tyran vient

(1) L'édition de la *Galatée* est accompagnée d'un sonnet de Giovanni Lotti en l'honneur de Vittori :

Mentre addolcisci armonioso il pianto,
Di lei ch' il suo bell' Aci egra piangea
Quinci al leggiadro stil l'alma si bea
Le note ascolta, e si ravviva al canto.

E qual s'à dispiegar duolo cotanto
Non bastasse di Pindo una sol Dea,
In triplicato stuol schiera Febea
Vien d'Elicona à triplicarti il vanto.

Ti dà Calliopea lo stil sonoro,
Le dolci note Euterpe, in di da Clio
Animate al cantar le voci foro.

Così delitia del Castalio Coro
Ad onta dell' invidia, e dell' oblio
Sorgi Laureto in triplicato alloro.

(2) Bibl. Barberini, XLIV, 74, Mss. *La Fiera del Cav. Olerto Rovitti da Spoleto* (Loretto Vittori), dedic. al principe di Pellestrina.

Vittori dit lui-même dans la dédicace, que l'idée de cette comédie lui a été inspirée par la scène de la foire dans la pièce du card. Rospigliosi, musique de Marazzoli (*Chi sofre, speri*), que nous verrons au chapitre suivant.

« L'intermedio della fiera mi parve tanto ingegnoso all' hor che lo vidi rappresentare nel famoso Teatro di V. E. che pensai di tesserne una Comedia, si come mi venne fatto e sin hora è stata nascosta senza alcuna consideratione, ma portando il caso di essersi scoperta ad alcuni virtuosi Amici, e parso loro degna di farsi vedere in sù le scene, per questo mi son risoluto di darla alle stampe sotto la protettione di V. E. lo cui splendore..., etc. »

La comédie date donc des environs de 1640.

Interlocutori : Lepido marito d'Eufrasia; Eufrasia moglie di Lepido; Leandro gentilhuomo romano ; Dorina nep[te] d'Eufrasia ; Giovannella serva d'Eufrasia; Schinchinello paggio di Lepido; Pulcinella fattore di Leandro. — *Ballarini :* Zingara, Ciambellaro, Romaneschi, Artigiani, Sbirri, Un Spagnuolo et un Francese, Intermedio di Spazzacamini a tre, Interm. di Borgogni a tre.

(La fiera si finge nella Città di Pellestrina).

Trois actes, vers et prose mêlés.

le rejoindre. Au second acte, le malheureux Lepido est enfermé chez lui à double tour, condamné à un mois de réclusion pour son escapade. Le misérable qui n'ose pas se venger, met toute sa bravoure à se moquer de la Padrona derrière son dos, avec ses domestiques, et à leur faire chanter des chansons grossières sur le compte de sa femme. Il en est corrigé, de façon à perdre le goût de recommencer. Au troisième acte, n'y pouvant plus tenir, il tente une seconde évasion. La mégère le rejoint. Rendu féroce par le désespoir, il refuse obstinément de la suivre, et les deux époux se rossent d'importance au milieu de la foire. Les artisans regardent paisiblement et disent : « La rabbia e fra cani. » (« La rage est parmi les chiens. ») Un ami s'interpose, promet de rendre sage Lepido, de le ramener à la maison. Et seul avec lui, il l'engage à en finir avec sa femme. Le malheureux est si enragé qu'il demande : « Faut-il la pendre? faut-il l'empoisonner? » Ici la pièce tourne court. Régulièrement développée jusque-là, elle annonçait une *Mégère apprivoisée*, à l'italienne, dans un cadre et un milieu très romains. Malheureusement, arrivé au dénouement, Vittori fait une pirouette et tourne le dos. Leandro donne à Lepido, pour faire boire à sa femme, un philtre, remède infaillible, qui la doit transformer au gré du mari. Pauvre invention, s'il n'y fallait peut-être voir une aimable ironie de l'auteur, qui ne croit à l'efficacité d'aucun traitement pour mater une femme despote, — qu'aux miracles et aux philtres, — et même pas aux coups de bâton.

Dans l'ensemble, la pièce est une gentille comédie de mœurs et de caractère; c'est une peinture extrêmement italienne, et dont l'exactitude frappe encore aujourd'hui. Les scènes de foule sont bien traitées, avec verve et avec entrain. Ainsi celle où le barigello et les sbirri repoussent brutalement les artisans, qui étalent leurs marchandises jusqu'au milieu de la place (1). Mais ils se mettent des premiers à regarder les boutiques, se font donner des objets, prennent, et payeront une autre fois. Ainsi le joyeux tumulte de la foire (2), avec les Pulcinelle, les charlatans, les vendeurs d'orviétan, et les cris des marchands. Le dialogue est souvent d'un style élégant, dans la bouffonnerie même, et qui sent son gentilhomme. La pièce est mêlée de prose parlée, de couplets en vers et de passages chantés, de chœurs populaires, et de ballets. Partout, on remarque une extrême facilité, un peu négligée,

(1) Acte I, scène 3.
(2) Acte I, scène 4.

de la jeunesse d'esprit, un talent incontestable, qui n'aurait besoin que d'être plus réglé.

J'ai tâché d'esquisser rapidement les multiples faces de ce génie divers de chanteur, poète, et compositeur. C'est sur lui que je veux finir cet aperçu de la vie musicale romaine au milieu du dix-septième siècle (1). Nul mieux que lui ne résume les complexes ressources du génie italien au sein de sa décadence, et ne symbolise l'éclat triomphal de l'opéra. Notre siècle qui a connu les anciens délires de la salle Ventadour, et les pèlerinages récents en Bavière, se fait à peine l'idée de la fureur musicale de ces temps, où la puissance de la nouveauté s'ajoutait au charme irrésistible de la musique sur des esprits raffinés, alanguis et voluptueux.

Un pape écrit des opéras (2), et envoie des sonnets aux cantatrices. Les cardinaux sont librettistes, ou metteurs en scène (3), quelquefois habilleurs (4). Les moines donnent des représentations (5). Salvator Rosa joue la comédie (6). Bernin écrit des opéras, où « il peignit les décors, sculpta les statues, inventa les machines, écrivit les paroles, composa la musique, et construisit le théâtre (7). » Il n'est pas jusqu'à la pantomime musicale, et au théâtre de marionnettes littéraires, dont nous croyons être les inventeurs, et où nous sommes seulement les successeurs timides

(1) Loreto Vittori meurt en 1670. Son monument est à l'église de la Minerve, à Rome.

(2) Clément IX. Voir plus haut.

(3) Mgr Corsini. Les cardinaux Barberini, Rospigliosi, Borghèse, Pamphili, Mazarin (1639, à Rome, légation de France), son frère le cardinal Michel, ambassadeur de France (1648); le cardinal Colonna; le cardinal Chigi (fête gastronomico-comico-musicale de 1668), etc. L'abbé Pompeo Scarlatti (1680). Le chanoine di Scornio.

(4) Le cardinal Orazio Lancellotti. Teodoro Ameyden raconte à ce sujet une anecdote passablement scandaleuse.

(5) Voir plus haut. — Les pères « ministri degli infirmi, » depuis 1636. Le Collège germanique. Le Collège romain. Les jésuites. Le palais apostolique, etc. A une représentation d'opéra, en 1669, assistent vingt-six cardinaux.

(6) A partir du carnaval 1639 (Voir Lady Morgan, *Mémoires sur la vie et le siècle de Salvator Rosa*). Les lettres de Salvator à son ami Gio. Battista Ricciardi) donnent souvent des renseignements sur les représentations musicales.

(7) Carnaval 1645. Evelyn dit que Bernin « dipinse le scene, scolpì le statue ornementali, inventò le macchine, scrisse le parole, compose la musica, e costruì il teatro. » — Bernin revient sur ses souvenirs de théâtre, dans ses conversations avec Chantelou, vers 1660. (*Journal du Cavalier Bernin*, *Gazette des Beaux-Arts*.)

de l'étonnant Filippo Acciajoli (1), chevalier de Malte, poète, musicien, décorateur, machiniste, impresario de théâtre de ma-

(1) Filippo Acciajoli, né vers 1630 à Rome, mort en 1700, est un des hommes les plus étranges de l'art du dix-septième siècle. D'une grande famille florentine, qui eut quelque temps le duché d'Athènes, riche, très instruit, il fit, de 1657 (?) à 1668, de longs voyages en Allemagne, Hongrie, Bohême, Hollande, Angleterre, Espagne, Méditerranée, Asie, Afrique et Amérique. En 1657, il était académicien du théâtre di via della Pergola, à Florence (Voir chapitre suivant). Son frère, Niccolò, était cardinal doyen du Sacré-Collège.

En 1670, il mit en scène, à Florence, sur le théâtre di Via del Cocomero, son *Girello*, déjà représenté, musique de Jacopo Melani (Aless. Stradella fit la musique du prologue), « dramma musicale burlesco » (Ce même *Girello* fit le tour de toute l'Italie : Sienne, en 1672; Florence, en 1674; Modène, en 1675; Reggio, en 1676; Venise, en 1682). — Acciajoli écrivit aussi en 1680 et 1681, une *Damira placata*, musique de Marc. Ant. Ziani, et un *Ulisse in Feaccia*, musique de Antonio dal Gaudio, romano. La grande nouveauté de ces représentations fut de faire jouer les opéras par des « *figure di legno al naturale di straordinario artifizioso lavoro*, » tandis que la musique était exécutée par des chanteurs derrière la scène. — Cette invention est ainsi annoncée dans le livret de *Damira placata* :

Signori curiosi,
Voi che saper bramate
I secreti più occulti
De l'arte e di natura,
Deh cortesi gradite
Quest'opra che io consacro
Al genio vostro e ad ammirar venite
Chiusi in angusta parte
I portenti dell' arte;
Che stupidi vedrete
Sfarzo di umano ingegno
Con muti gesti ad animar un legno;
E confusi direte
Che in piccola figura
Sa l'arte far, cio che non fa natura.
Vostro servo devoto,
Il Bell' Umore.

On cite surtout, parmi ces représentations de marionnettes, *Le Noce di Benevento* (ou le Conseil des Sorcières) au théâtre du palais Colonna; — *Les Champs-Elysées* au théâtre de Torre di Nona; — *L'Enfer* au théâtre Capranica. Mais par dessus tout le fameux « teatrino di burattini, » qu'il donna à Ferdinand de Toscane, comprenant vingt-quatre changements de décors et cent vingt-quatre figures qu'il dirigeait seul, ne se faisant aider que pour préparer les scènes, adapter les figures à leurs petits rails, et disposer les machines Le premier, il proclama qu'une comédie vaut mieux qu'une tragédie, une farce qu'une comédie, une pantomime qu'une farce, et les marionnettes que tout le reste.

Acciajoli n'est que le plus célèbre, non pas l'unique auteur de ces opéras pour marionnettes. En 1679, à Venise, théâtre alle Zattere, on joue *Il Lean-*

rionnettes, peintre, mathématicien, voyageur, et pour achever, ermite et pénitent.

Le théâtre, surtout le théâtre de musique, finit par devenir une passion maladive, qui a tous les symptômes d'une folie générale (1). J'ai noté dans quel état le chant de Vittori mettait ses auditeurs (2); j'ai rappelé les sanglots des théâtres de Mantoue (3) et de Parme (4).

L'influence n'est pas seulement physique. Qui le croirait? Ces divertissements mondains, ces sensualités artistiques, produisent des conversions, des désordres moraux, aussi bien que *Parsifal*. Acciajoli se retire deux fois l'an, en cachette, entre deux bouffonneries musicales, dans un oratoire au milieu des montagnes (5); il y pleure, et s'y donne la discipline. Les fillettes de Rome ont le cerveau tourné, depuis qu'elles ont vu la Baltasare, la sainte comédienne de S. S. Clément IX (6). Les couvents où la musique est entrée, sont en peu de temps rongés par la corruption (7).

Bientôt la contagion se répandra en France, s'il faut en croire la mauvaise comédie de Saint-Evremond (8), qui est une carica-

dro de Francesco Antonio Pistochini, poésie du comte Camillo Badovero, « exécuté par des figures de bois que l'on fait mouvoir avec un mécanisme, tandis que les musiciens chantent derrière la scène. »

(1) En 1678, à Rome, il y a 130 comédies jouées en maisons particulières, A Bologne, plus de 60 théâtres privés (sans parler des couvents et collèges). A Venise, Kiesewetter compte, de 1637 à 1700, plus de 357 opéras représentés (de 40 compositeurs), etc.

(2) Voir plus haut.

(3) Voir l'*Ariane* de Monteverde, p. 88.

(4) Voir le Torneo de 1628, et Settimia Caccini, p. 119, note 2.

(5) Il s'est fait construire un « Romitorio » dans les montagnes de Spolète.

(6) « 3 juin 1668. — La donzella che fuggì da casa la signora donna Caterina si è trovata in Castelnuovo, sola vestita da huomo, infervorata di farsi romita ad imitazione di S. Baldassara la cui vita fu rappresentata più volte in Casa Rospigliosi questo Carnevale. » (*Avvisi di Roma.*)

(7) En 1648, Innocent X est forcé d'éteindre la Religion des « Chierici Regolari Ministri degli Infirmi, » pour leurs désordres scandaleux. Ce sont précisément ces pères qui donnèrent les premiers, à Rome, l'exemple des opéras de couvents, en 1636.

(8) *Œuvres de Monsieur de Saint-Evremond*, publiées sur ses manuscrits, avec la vie de l'auteur, par M. Desmaizeaux. Amsterdam, 1739, t. III. — *Les Opéra*, comédie.

Deux personnages sont ainsi désignés : « Mademoiselle Crisotine, leur fille, devenue folle par la lecture des Opéra. » — « Tirsolet, jeune homme de Lyon, devenu fou par les Opéra comme elle. »

« Je revins de Paris, » dit M. Guillaut, « environ quatre mois après la

ture, et dont le principal mérite est de nous faire entrevoir un curieux état moral, que l'on n'eût pas attendu de l'époque. Il en est de même en Allemagne (1).

Le plus grave est que cette exaltation de la sensibilité en amène vite la dépravation, et les spectacles romains ne tarderont pas à s'associer aux plus scandaleux dévergondages.

première représentation de l'Opéra... Les femmes et les jeunes gens savent les Opéra par cœur, et il n'y a presque pas une maison où l'on n'en chante des scènes entières. On ne parlait d'autre chose que de Cadmus, d'Alceste, de Thésée, d'Atys. On demandait souvent un Roi de Scyros, dont j'étais bien ennuyé. Il y avait aussi un « Lycas peu discret » qui m'importunait souvent. « Atys est trop heureux, » et « les bienheureux Phrygiens » me mettaient au désespoir. » (*Les Opéra*, acte II, scène 3.)

« Voulez-vous venir à l'Opéra? » demande la comtesse du *Coquet trompé*. — « Ah! Dieu m'en garde! » répond la marquise; « il me fatigue à mourir : au moins je ne dis cela qu'à vous; car ce serait un crime d'en dire autant dans le monde. Je sçai qu'il est du bel air de faire l'adorateur de la musique; et je sçai un de nos bons amis âgé de soixante ans, qui dernierement me vint dire très sérieusement que dans peu il espérait sçavoir solfier. » (Baron, *Le Coquet trompé*. 1736. Paris, Ribou, I, 85. — Acte II, scène 9.)

« Elle s'enfuit, dit Moron, et je ne saurois l'attraper. Voilà ce que c'est : si je savais chanter, j'en ferois bien mieux mes affaires. La plupart des femmes aujourd'hui se laissent prendre par les oreilles : elles sont cause que tout le monde se mêle de musique, et l'on ne réussit auprès d'elles que par les petites chansons... Il faut que j'apprenne à chanter, pour faire comme les autres. » (*Princesse d'Elide*, 1664. Second intermède.)

La mauvaise humeur de La Fontaine contre Lully est forcée de convenir que le vent est maintenant à la musique, qu'il n'y en a plus que pour elle :

Le Français, pour lui seul, contraignant sa nature,
N'a que pour l'opéra de passion qui dure.
Les jours de l'Opéra, de l'un à l'autre bout,
Saint-Honoré, rempli de carrosses partout,
Voit, malgré la misère à tous états commune,
Que l'opéra tout seul fait leur bonne fortune.
Il a l'or de l'abbé, du brave, du commis;
La coquette s'y fait mener par ses amis;
L'officier, le marchand, tout son rôle retranche
Pour y pouvoir porter tout son gain le dimanche;
On ne va plus au bal, on ne va plus au cours.
Hiver, été, printemps, bref, opéra toujours.
Et quiconque n'en chante, ou bien plutôt n'en gronde
Quelque récitatif, n'a pas l'air du beau monde.
(*Epître à M. de Nyert*, 1677.)

« Qui saura comme lui chanter à table tout un dialogue de l'opéra, et les fureurs de Roland dans une ruelle? » (La Bruyère, *De la Ville*.)

(1) Dans une comédie danoise de Holberg (1724), un père demande à sa fille s'il est vrai qu'elle parle aux gens en chantant, et qu'on lui réponde en phrases d'opéras de Keiser (allemands). L'auteur de la pièce avait d'abord été ami de la musique; mais l'abus de l'opéra l'en avait dégoûté.

Ce n'est pas seulement la moralité de Rome qui est atteinte; c'est l'Art. La musique n'est plus qu'un sensuel excitant, une volupté sans intelligence, une suite d'airs vides de sens. La veine intarissable du génie italien s'y dépense sans compter ; car ce qui rend plus triste ce dévergondage de l'art, c'est le nombre de talents capables de s'employer pour la cause de la beauté, qui se contentent de la gloire lucrative et facile de pourvoyeurs des sens. L'opéra aristocratique a dit son dernier mot en Italie. Le grand art des Peri, des Mazzocchi et des Loreto Vittori, ne revivra plus que sous des formes nouvelles, dans des milieux nouveaux.

CHAPITRE VI.

LES ESSAIS D'OPÉRA POPULAIRE EN ITALIE.

Ce que nous entendons par un Art populaire. — Deux sortes d'œuvres populaires : celles qui traduisent les sentiments de l'époque, et celles qui expriment l'âme de la race. — De quelle utilité peuvent être des artistes tels que Schütz et Provenzale, pour nous faire comprendre l'Allemagne et l'Italie du dix-septième siècle.

La comédie musicale. — Elle a toujours existé en Italie. Nous l'avons vue avec Vecchi. Elle apparaît dans l'opéra, dès 1629. *La Diana Schernita* de Giacinto Cornachioli. Les scènes de vie moderne au théâtre Barberini. *Chi sofre, speri*, de Marazzoli. *La Foire de Farfa*. Le Peuple dans l'opéra. *Dal Male il Bene*, de Marazzoli. — Un théâtre d'opéra-comique est fondé en 1657, à Florence, via della Pergola. *Le Podestà di Colognole*, par Jacopo Melani. Réalisme littéraire de Moniglia.

L'Opéra vénitien. Son intérêt pour la psychologie de l'Italien au dix-septième siècle. — Ses poètes : Minato, Ferrari, Busenello. — Ses musiciens : Cavalli. Bibliographie de ses œuvres. Son génie populaire et passionné ; son sentiment de la nature. — Cesti. Bibliographie de ses œuvres. Son charme raffiné. — L'opéra vénitien se détache du peuple, et même de la nation ; il devient cosmopolite.

Le théâtre napolitain. La vie mondaine et populaire dans les livrets d'opéra : Andréa Perrucci. Stampiglia. — Les Comices patriotiques de Lucques.

Le génie italien trouve son expression la plus profonde au dix-septième siècle, dans l'œuvre de Carissimi et de Provenzale. — Giacomo Carissimi. Sa vie et ses œuvres. Caractère romain de son génie. Sa place entre l'art de Palestrina et celui de Monteverde. Il annonce Bach et Mozart. La *Cantate* et l'*Oratorio*.

Francesco Provenzale. — Nouveauté de son nom dans l'histoire de la musique. — Son importance historique. Il est le maître d'Al. Scarlatti et le fondateur de l'Ecole napolitaine. — Sa grandeur artistique. Bibliographie de ses œuvres. *La Stellidaura vendicata. Il Schiavo di sua moglie.* — Les livrets de Perrucci : le romantisme et l'antiquité ; l'ironie napolitaine et la majesté romaine. — Caractère mélancolique, concentré, et profondément simple de la musique. Provenzale et Bach.

Provenzale et Carissimi marquent l'apogée du drame musical en Italie. Après eux, la beauté de la forme l'emporte sur le sérieux de la pensée.

L'opéra restait fidèle au rôle qui lui avait été assigné dès l'origine, d'amuseur des princes ; mais déjà l'on voyait poindre en

lui les premières lueurs d'un art populaire. — Il faut s'entendre sur ce mot. Les représentations des palais florentins ou romains ayant eu d'abord un caractère strictement privé, il est clair que les premières représentations publiques sont en un sens, des manifestations d'opéra populaire (1). Ce n'est pourtant pas de l'histoire de l'opéra public que je veux parler, bien qu'elle ait son importance. En premier lieu, il y a beaucoup de théâtres publics où le peuple ne va pas, soit qu'il ne le puisse, par suite du prix élevé des places, soit qu'il n'y soit pas attiré par le genre du spectacle. Mais on peut même concevoir qu'un théâtre où va le peuple ne soit pas populaire; et bien plus, qu'un théâtre qui ne fut jamais donné au peuple, soit pourtant populaire. Ce ne sont pas les circonstances accidentelles d'une représentation qui déterminent le caractère d'une œuvre; c'est l'esprit qui l'anime, son objet intérieur. Une œuvre sans public peut être plus populaire qu'une œuvre que le peuple acclame. Celle-ci flatte peut-être sa niaiserie et sa grossièreté; celle-là porte son peuple en elle; elle en est l'âme même.

C'est aux œuvres de ce genre que nous nous intéressons; c'est aux essais d'expression, dans la langue lyrique, du cœur et des pensées du peuple. Et il ne s'agit pas sous ce mot de la classe d'hommes que nous distinguons de la bourgeoisie et de la noblesse, mais de la nation tout entière, du peuple italien.

Il y a deux sortes d'artistes populaires : les uns, mêlés à la vie de leur siècle, sont le reflet de ses caprices, et donnent des jours qui passent un écho harmonieux ou éclatant : ce sont les génies d'occasion. Les autres, plongeant leurs racines dans la bonne terre de la patrie, prêtent une voix aux puissances magiques qui dorment dans son sein. Ceux-là sont les vrais génies, les appari-

(1) La première représentation publique d'opéra est celle du S. Cassiano de Venise, 1637.

Dès 1652, Rome a un théâtre public d'opéra. Une lettre de Salvator Rosa à Gio. Battista Ricciardi nous l'apprend : « Roma, primo del Carnevale 1652. — Alle comedie pubbliche, non ci vado ne anche col pensiero, poichè oltre l'esser questa una compagnia sconcertata, e di mio pochissimo gusto, si paga 3 giuli la comedia, e 4 *l'opera*. Hor che ne dite, non è meglio mestier questo che starsi à romper la testa coi colori tutto giorno? »

Avant Venise, les Barberini auraient réussi à installer un théâtre public d'opéra à Rome, si les affaires politiques (guerre avec le duc de Parme, ligue des princes italiens, mort d'Urbain VIII, persécutions des Pamphili) ne les avaient absorbés. Leur théâtre se tait de 1640 à 1653. Les musiciens et acteurs romains (Ferrari, Manelli) émigrent à Venise. En 1653, les Barberini font leur paix avec les Pamphili.

tions mystérieuses de l'esprit de la race. Aux époques de grandeur, quand la nation est arrivée à la mûre moisson de ses forces, cet esprit s'épanouit en mille formes diverses, et tous y participent. La proportion des hommes supérieurs est rarement plus forte que dans les autres époques; mais tous bénéficient des richesses répandues à fleur de sol; ils y puisent sans compter; et, le niveau montant, ceux qui sont grands se trouvent en communion avec la foule; cet échange constant de pensées qui les unit, rafraîchit leur génie et les rend doublement populaires. Aux époques de décadence, il n'en va plus de même. C'est à force de volonté, de recueillement et de profondeur, que le génie parvient à retrouver, sous l'argile et la pierre qui recouvrent le sol, les veines fécondes où toute la vie de la terre s'est réfugiée, et coule comme un flot obscur que l'on perçoit à peine. Ces hommes sont isolés de leur temps; leur temps ne les soutient plus; aussi n'ont-ils presque jamais la joie triomphale des Rubens, ou la sérénité confiante des Raphaël; ils gagnent en revanche, en sérieux d'esprit, et leurs sentiments renfermés en eux-mêmes prennent un caractère de profondeur solitaire et mélancolique. Leur temps ne suffit pas à les expliquer; mais que de secrets ils apprennent sur leur temps! Qui voudrait connaître la calme gravité et l'austère certitude du peuple allemand dans la force indestructible de ses destinées, la lirait pendant les horreurs de la guerre de Trente ans, dans l'âme du musicien Schütz. Qui écouterait les chants du musicien Provenzale, aurait pour la première fois peut-être, conscience de la grande tristesse de l'âme italienne, et de la noblesse cachée sous le scepticisme voluptueux du dix-septième siècle. L'un et l'autre comprendraient mieux ensuite que par les événements de l'histoire, comment le peuple allemand et le peuple italien ont pu près de deux siècles, dormir, souffrir, mourir, et pourtant vivre encore pour de puissants réveils.

Nous tâcherons de montrer d'abord dans l'art lyrique italien du dix-septième siècle les essais d'art populaire, à Rome, Venise, Florence et Lucques; les tentatives diverses de drame historique, ou patriotique, de comédie de mœurs, ou de peinture de la vie contemporaine, et les lueurs qu'elles jettent sur la société du temps. Nous verrons ensuite deux génies, en qui la puissance artistique de l'Italie, et sa sève intérieure semblent s'être concentrées vers 1660 : Carissimi et Provenzale.

*
* *

Le poème d'opéra, tel que le concevaient Peri et ses succes-

seurs, pouvait difficilement répondre aux pensées du peuple italien du dix-septième siècle. La mélancolie, la sérénité, les viriles passions des héros grecs, ne pouvaient trouver un écho dans l'élite efféminée, dans la foule à la fois surexcitée et endormie, dans cette race bruyante, superficielle, facilement amusée, indifférente au fond. Tout au plus l'aristocratie pouvait-elle sentir la langueur païenne des *Orfeo* et des *Dafné*; et la foule se divertir de leurs féeries mythologiques. Elles n'allaient ni l'une ni l'autre, au fond d'un art qui n'était pas fait pour elles, mais seulement pour quelques esprits délicats, et pour les salons où ils donnent le ton.

En revanche, leur amour de la vie et de l'intrigue, leur vue rapide et moqueuse, leur force de belle humeur, et leur talent naturel à saisir, railler et singer les ridicules extérieurs, demandaient une expression artistique, que la paresse seule les empêchait de trouver. Elle devait triompher au dix-huitième siècle dans l'*Opera buffa*, l'une des formes les plus parfaites de l'esprit italien. Nous le voyons naître au dix-septième siècle dans une suite d'essais, qui se complètent et s'achèvent.

On a l'habitude d'écrire que la comédie musicale naquit à Naples en 1709 (1). C'est une erreur. Non seulement il y eut avant 1660 des comédies musicales à Florence, mais la *vis comica* italienne ne réussit jamais à s'imposer complètement silence au milieu des tragiques douleurs de l'opéra. On voyait peu à peu s'enrouler autour de la noble plante de serre, une petite ronce rustique et gaillarde, qui si profondément y enfonça ses prises, que toute la vie de l'opéra finit par passer goutte à goutte en ses veines (2).

Moins de dix ans après l'apparition du premier opéra véritable

(1) D'après le Dr Michele Scherillo (*Storia letteraria dell' Opera buffa Napolitana, dalle origini al principio del secolo XIX*. Naples, Tipogr. reale, 1883), le premier opera buffa est *il Patrò Calienno de la Costa*, représenté au théâtre dei Fiorentini, le 8 octobre 1709, « graziosa e piaciutissima commedia in musica, tutta in lingua napolitana. » (*Gazzetta napolitana*. Bibl. Naz. de Naples.)

D'après J.-L. Klein (*Geschichte des Dramas*. Leipzig, 1860-1874) et Napoli-Signorelli, c'est *La Fenzuine abbentorate* de Francesco Antonio Tullio, en 1710.

Scherillo analyse dans son livre *Il Patrò Calienno*, et devient très utile pour l'histoire à partir de cette date.

(2) On a vu que la comédie est déjà l'âme du madrigal dramatique de Vecchi et de Banchieri.

à Rome, en 1629, l'opéra bouffe fait son entrée sous les auspices du prince Taddeo Barberini.

La Diana Schernita (1), « favola boscareccia, » représentée dans la maison du baron Jean Rudolph de Hohenrechberg, n'est pas encore une comédie de mœurs, mais une plaisanterie mythologique, dans le goût de la Renaissance. Les deux auteurs sont des provinciaux, d'Ascoli : le librettiste, Francesco Parisani; le musicien, Giacinto Cornachioli. Le sujet est assez leste : L'Amour est à la recherche de ses petits compagnons, le Scherzo et le Rire. Diane l'aperçoit, tandis qu'il vole dans une « nuvoletta » au sommet d'une montagne; elle l'apostrophe rudement; il lui demande son chemin; pour se railler de lui, elle l'adresse à la grotte de la nymphe Egérie. Il en sort tout penaud, et jure de se venger. Pan, amoureux de Diane, vient à passer; Cupidon lui promet de venir à son aide. Il empoisonne d'amour la fontaine de Diane; il cache le « chèvrepied » dans la grotte voisine; puis il court enflammer la jalousie d'Endymion. Le beau chasseur épie le bain de la déesse; les nymphes le découvrent; il est changé en cerf, que les chiens déchirent. Diane s'est réfugiée au fond de la grotte; elle y trouve l'amoureux Pan (2). Elle reparaît à l'acte suivant, honteuse et rougissante. Pan s'efforce à l'apaiser. La terrible nouvelle de la mort d'Endymion qu'elle aime, achève de troubler sa pauvre âme. Mais Pan Barberini saura la consoler. Il transforme le cerf en un lis jaune, sur lequel viennent se poser trois abeilles d'or, armes des Barberini (3).

Sur ce sujet, le poète a écrit d'élégants petits vers, lestes et bien tournés (4), qui semblent appeler une musique spirituelle

(1) Giacinto Cornachioli d'Ascoli, *Diana Schernita*, favola boscareccia, posta in musica e rappresentata in casa dell' Illustris. sig. Gio. Rudolfo Baron di Hohen Rechberg. Rome, Roblet, 1629. (Deux exemplaires à la Sainte-Cécile de Rome et à la Bibl. Borghèse. Ce dernier vient d'être acheté par Berlin).

Interlocutori : Amore, Diana, Pane satiro, Endimione, Ninfe di Diana, Choro di Ninfe e di Pastori.

(2) « et mentre si ritira nel più oscuro dell' Antro, per rivestirsi, dal Satiro Dio viene abbracciata, etc. » (*Sic.*) (*Argomento della favola.*)

(3) « Uno giglio giallo sopra il quale si vanno posar tre Api d'oro, che poi la Dea comanda si trasportino in Cielo, e nel suo Cerchio circondato da nuvolette d'argento si mirano tre Aponi d'oro. Alludendo all' Arme de felicissimi Barberini. » (*Ibid.*)

(4) Acte I, scène 1 :

Amore. Mentre l'Alba n'imbianca
Il già imbrunito mondo,

et légère. Cornachioli a fait effort, mais il ne réussit guère ; le lourd récitatif étouffe les personnages ; quelques airs à voca-

E fà ch' impallidisca
Ogni notturna stella,
Non sia mai che languisca
L'ardente mia facella...
. . . . . .

Diana. Viddi (ne punto errai)
Da lungi un strano Augello
Di miniate piume
Adombrate le tergo
Et her da presso scorgo
Che 'l ribaldello d'Amor
Ch'al cieco volgo
E cieco nume.

Amore. Oime! che duro intoppo.
Questa è la mia nemica,
Che fingè la pudica
Ripudiando in ciel
Il Dio ch'è zoppo.

Diana. Che vai facendô tu
Per questi boschi, a me sacrati ?
. . . . . .

Amore. Io cercando men vo
Di quà, di sù, di là,
Ne dove gir più so,
Che mi son stanco già ;
I miei si vari,
A me fratelli cari,
Riso, e scherzo nomati
Ne so in qual parte
Lor si sien celati.

Diana. Tu maestro di pianto,
E fabro di dolore,
Vai ricercando i lieti pargoletti,
Per infiammar d'Amore
Di queste ninfe semplicetti
I petti ?
Hor sù dammi la mano, e vienemeco
La dentro di quel speco

Amore. Che faro li dentro ?

Diana. A nel più cupo centro
E'l fonte del diletto,
Ove gode già in pace
Il suo vago salmace ;
Quivi arsi i fanciulli,
Per dianzi entrorno
A pueril trastulli.
. . . . . .
Quanto di lui mi rido.
Questo è l'antro d'Egeria
Nume di Numa,
Ov'ella ogn'hora versa
Lagrime in abbondanza
Gia in fontana conversa,

lises (1) s'essayent sur le terrain de la Comédie, mais d'une allure pesante, et le musicien est malgré lui attiré vers les scènes dramatiques. Les pages les mieux traitées sont certainement celles de la douleur de Diane (2).

Les premiers essais intéressants pour peindre la vie moderne, et lui trouver une expression musicale, sont encore faits chez les Barberini, et l'on peut croire, sous leur inspiration. Leur compositeur, Marazzoli, est le premier qui traite des sujets de comédie contemporaine, et le poète n'est autre que le jeune confident du cardinal Barberini, le futur pape Clément IX.

Leur début en ce genre mérite de nous arrêter ; car il fut éclatant. Grâce à l'introduction du mélodrame religieux dans les couvents, le théâtre Barberini, ne s'astreignant plus aux sujets d'édification, aborda pour la première fois les sujets profanes en 1637 avec une pièce perdue, *il Falcone*; puis, au carnaval de 1639, avec *Chi sofre, speri* (3), comédie de Mgr Ruspigliosi, mise en musique par Vergilio Mazzocchi (4) et Marco Marazzoli (5). Le succès fut grand auprès des invités du cardinal Francesco. Nous en avons deux relations, l'une du poète Milton, qui assistait à la représentation (6); l'autre, de Maximilien Montecuccoli au duc de Modène (7). Trois mille cinq cents personnes étaient présentes

Dov' il piant'el dolor
hanno la stanza
. . . . . Etc.

(1) Diane au bain, avec deux nymphes. Acte IV, scène 2, p. 25.

(2) Acte V, scène 2, p. 37-40. Diane. Choro a 6.

(3) Le manuscrit qui est resté inconnu jusqu'à présent, est à la Bibliothèque Barberini, où nous avons pu le consulter. En voici le titre : *Comedia Chi Sofre, Speri*, poesia dell' Illustrissimo Moñ Ruspigliosi, posta in musica dalli Signori Vergilio Mazzocchi e Marco Marazzoli (Codice Cartaceo in-fol. di carte 325. XLVIII, 154. — Sans noms de personnages, ni d'acteurs, ni date de la représentation).

(4) Voir, sur Vergilio Mazzocchi (1593-1646), p. 132.

(5) Voir, sur Marco Marazzoli, p. 138.

(6) John Milton en parle, dans une lettre du 30 mars 1639 (Florence), à Luca Holstenio (*The John Milton historical, political, and miscellaneous.* Londres, 1653). Il vante l'extrême courtoisie et les honneurs avec lesquels l'a traité le cardinal Francesco : « cum ille ἀκρόαμα illud musicum magnificentiâ vere Romanâ publice exhiberet. »

(7) Dépêche de Massimiliano Montecuccoli, résident de la maison d'Este à Rome, au duc de Modène, 2 mars 1639 (Archiv. di Modena, Cancellaria Ducale).

« Essa commedia per l'ampiezza di un salone a terreno in cui fu rappresentata, per la vaghezza della scena..., etc., per la novità et artificio delle prospettive, le quali furono due, cioè una fiera dove intervennero fino un

à ce spectacle, qui dura cinq heures, et où le machiniste, le poète et le musicien concoururent aux jeux les plus variés et les plus amusants de la mise en scène (pluie, grêle, orage, batailles, cavalcades, etc.). Un acte est surtout remarquable. C'est un tableau de vie populaire, qui fit l'admiration du public, et assura la renommée de la pièce. Vittori y prit l'idée de sa comédie (1). — Nous sommes transportés à la « foire de Farfa (2). » Le début du dernier acte de *Carmen* peut en donner une idée; mais les proportions de la comédie de Marazzoli sont plus vastes. C'est véritablement un peuple qui s'agite sur la scène. La partie d'orchestre est presque nulle; mais la multitude des voix se presse et s'appelle, en un joyeux tumulte. Je suppose que Virgilo Mazzocchi, avec son amour du grand et du colossal, a dû élargir le plan de Marazzoli, et joindre au goût pittoresque de son collaborateur, cette tendance épique, et l'habileté qui le caractérise à manier les grandes masses chorales. Les cris des marchands se mêlent; vendeurs et acheteurs s'interpellent; des promeneurs passent en causant; des grands seigneurs dans leurs carrosses;

carro tirato da buovi, una lettiga condotta da muli con una persona dentro, uno sopra un cavallo che la seguitava et ogni cosa vera et viva; et un'altra che figurava la parte del palazzo del card. Antonio, che guarda nel suo giardino, e dove per ordinario si giuoco alla pillotta (balle). In ambidue apparivi una grandissima quantità, e varietà di gente, di carrozze, di cavalli, di lettighe, di giocatori da pillotta e di spettatori. — Vi fu anche un improviso imbrunimento d'aria con lampi, tuoni, et un fulmine, che passò per la scena, e successe parimente grandine, e pioggia. — Inoltre un abbattimento di sedici con spade e pugnali furiosissimo, e grandemente immitante il vero... » Montecuccoli joint à son récit la « Narrazione in stampa, » mais nous l'avons perdue.

Les *Avvisi di Roma* du 5 mars 1639 complètent ces renseignements, et parlent des « Intermedii apparenti tra quali è maravigliosa l'apparenza della fiera di Farfa, cosi ben disposta che contiene artisti et mercanti d'ogni sorte, che parlando in musica vanno procurando di vendere le merci, et opere loro, ma di più vi vengono alcuni mercanti a cavallo parimente veri, vi si vede parimente il passaggio di carrozze et il corso d'un palio, et in fine l'effetto che fa il sole quando tramonta; et nelle est° intermedio si vede l'apparenza del giardino del palazzo di sigg. Barberini con il gioco della pilotta, passaggio di carrozze, cavalli et lettighe, et cose simili che recano gran stupore... »

M. Ademollo rappelle un petit incident de la représentation : le cardinal Antonio faisant sa police lui-même, et, pour faire de la place aux gens de marque, chassant à coups de bâton un de ses invités, un jeune homme de bonne mine.

(1) *La Foire de Palestrina*. Voir plus haut.

(2) Acte II, scène dernière, p. 172-250.

une litière avec des mulets ; un chariot, traîné par des bœufs ; des jeunes filles turbulentes et rieuses ; des bourgeois qui parlent d'affaires ; des diseurs de bonne aventure ; le *narnese* (charlatan), monté sur ses tréteaux, fait acheter son *latuario* (électuaire), en présageant aux mères d'affreuses maladies pour leurs bébés. La foule regarde, s'amuse et bavarde. Des jeunes gens font un pas de ballet. Un cavalier, en dansant, frappe rudement un chien : le propriétaire se fâche ; on se menace ; les épées sortent du fourreau. Un duel s'engage ; le sang coule. Le soleil s'éteint à l'horizon, versant sur ce peuple agité, les flots puissants et limpides de sa sérénité. La poésie s'unit à la peinture, et l'auteur sait heureusement mêler les impressions lyriques de son cœur au spectacle de la vie réelle.

Si réussie que soit la scène, si puissamment qu'elle témoigne de l'étonnante aptitude des Italiens à manier les foules, les chœurs, le Peuple au théâtre (1), la langue musicale n'est pas assez souple et variée. Les accents individuels de chacun des personnages, ou des groupes de personnages, sont vivants et bien saisis. Il manque l'ampleur vibrante, et le frémissement de vie de l'orchestre. Le protagoniste de ce genre était un peu grêle pour soutenir ce rôle. C'était un Monteverde (2), ou un Cavalli (3), et non un Marazzoli, qu'il eût fallu pour réussir.

En revanche, son talent ingénieux, tout de conversation et d'esprit mondain, le rendait propre avant tout autre, à tenter

(1) C'est un génie que l'Italie n'a jamais perdu (Voir les finales de l'opéra italien, de *Guillaume Tell*, des opéras-bouffes de Rossini, etc.). Il est fâcheux que ses poètes et ses librettistes n'y appliquent pas leur talent, au lieu de s'épuiser à créer des caractères qu'ils ne réussissent pas à rendre profonds et forts, ou de s'exprimer eux-mêmes, ce qui n'est pas très intéressant. Ils ont d'instinct le sens du Peuple, des passions collectives. Des hommes qui vivent toute leur vie au grand air, en communion de pensée, en résonnance de sentiment avec les autres, ont une supériorité native sur les races du Nord, pour porter sur la scène ou dans leurs livres, le spectacle des peuples et les grands mouvements des foules. Ils devraient le remarquer. — Mais je ne doute pas qu'ils ne l'aient fait (Voir leurs drames modernes ; et, pour ne parler que de l'opéra, c'est surtout par les ensembles que valent les pièces de Verdi, et tout dernièrement, de Mascagni et de Leoncavallo).

(2) Monteverde a d'ailleurs touché légèrement, en passant, au comique, dans l'*Incoronazione di Poppea* (1642). Parmi les tragédies de la pièce, le Page (Valletto) et la Damoiselle (Damigella) chantent leur petit amour gracieux et railleur. Le Page interroge la fillette sur le trouble amoureux qu'il éprouve, comme un Chérubin, point sentimental, et très bien déniaisé. — Acte II, sc. 3 et 4.

(3) Pour Cavalli, qui effleura aussi l'opéra-bouffe, voir plus loin.

le style de la comédie musicale. Nous lui en devons les premières ébauches dans quelques-unes des pièces espagnoles de Mgr Rospigliosi. C'est ainsi que le *Dal Male il Bene* (1) de 1653, tout entier écrit dans une langue spirituelle et cavalière, propre aux gentilshommes qui la parlent et aux intrigues qui s'y jouent, offre les premiers exemples de scènes et de personnages vraiment comiques (2). On sent un effort intelligent pour adapter le style

(1) *Dal Male il Bene*, poesia dell' Emmo sig. cardlo Rospigliosi, musica delli SSri Antonio Maria Abbatini, e Marco Marazzoli (Eseguito nell' occasione delle Nozze del Principe di Palestrina con D. Olimpia Giustiniani, 1653, e più volte ripetuto alla presenza della Regina di Svezia, 1654-1658. — Deux exemplaires manuscrits à la Bibl. Barberini; un exemplaire manuscrit du 2e et 3e actes, en 2 volumes superbement écrits, à la Bibl. Sainte-Cécile de Rome).

Interlocutori : D. Leonora; Marina sua serva; D. Diego; D. Fernando; Tabacco suo servitore; D. Elvira.

(2) La comédie, comme je l'ai dit, est inspirée de Calderon. Le dialogue en est élégant, et souvent piquant. En voici, comme exemple, la scène 5 de l'acte II, entre Leonora et Marina. (Marina vient de prendre des informations sur le gentilhomme inconnu dont sa maîtresse est éprise.)

Marina (à part) : S'ignora mia la mancia.

D. Leonora : Che hai fatto, Marina ?

Marina : Che hò fatto ? hò fatto più che Carlo in Francia; hò caminato tutta la mattina, buscando dell' amico informatione, e facilè l'han resa i contrasegni che teneva in mente; mà non consiste in ciò l'impresa; hò trovata la casa, e lungamente anche hò parlato al Cavaliero istesso. Hor, chi credi che sia?

D. Leonora : Narralo homai.

Marina : Il nome è d. Fernando della Cerda; sua prosapia già sai quanto chiara, et esso mostro doti cotante ch'io per narrarle a tè non son bastante : bizzarro, generoso, savio, gentil, galante, bravo, attento, ingegnoso; in fin trà i Cavalieri il vanto porta, e non è lode alcuna ond'io l'honoro che per lui non sia corta : è una coppa d'oro.

D. Leonora : Mà qual discolpa addita di non haver più fatto à me ritorno ?

Marina : L'obligò la ferita à non picciola cura, onde uscir non potè dal suo sogiorno.

D. Leonora : A non picciola cura? che tù il trovassi io sento allegrezza ch'eccede ogni misura, mà si scema in gran parte il mio contento nell' ascoltar di D. Fernando il male, che s'in lui più che in me vivo il desio egli già mai tormento sentir non può che non lo senta anch'io.

Marina : E s'a cotanto affetto fusse.

D. Leonora : Non dire ingrato ogn' altra cosa. Io passo questo solo, potria nel sen piagato aprir al duolo anzi alla morte il passo.

Marina : Lascia simil sospetto : egli ti porta un infinito Amore.

D. Leonora : In che l'hai conosciuto ?

Marina : Nell' havermi in due hore che là m'ha trattenuta con molte cortesie, dimandata di mille sciocchezie (sottises) con affetto, con gusto e confidenza, come se trà noi fusse antica conoscenza, — e l'hò conosciuto anco à un'altra cosa.

récitatif au dialogue familier : ainsi, dans les dialogues de valets (1), ou dans ce petit récit de Marina (2), où la musique souligne avec une attention spirituelle les qualités de D. Fernando, à mesure que la servante les décrit à sa maîtresse. Le rôle de Tabacco est traité avec rondeur. Ses ariettes (3) ont un entrain comique et une large bouffonnerie d'allure, qui annonce ses hardis successeurs de l'opéra buffa.

*
* *

Le mouvement se propageait si bien, qu'en 1657 un théâtre fut fondé à Florence, pour le genre nouveau, par l'*Académie degli Immobili* (4). Il s'ouvrit au Carnaval, via della Pergola, par un « drama civile rusticale » de Gio Andrea Moniglia, musique de Jacopo Melani : *La Tancia*, *overo il Potestà di Colognole* (5). Cette

D. Leonora : A che? Dimme'l, Marina?

Marina : All' havermi donato questa rosa di diamanti si ricca e pellegrina : questo è di vero amore il più certo argomento ; quando la man non accompagna il core, è segno che nel cor l'ardore è lento. Io mi rido di certi che vogliono spacciarsi per Amanti, e senza mai donare un par di guanti ; solo nella constanza e negl' amori fondando ogni ragione, pretendono favore, che sciocca pretensione?

D. Leonora : Gl'hai detto?

Marina : Nò, signora; non dico quel ch'io sò, si facilmente, in ciò che di tacere è conveniente. Io non mi lascio intendere; andai là per comprare, è non per vendere; onde gli dissi solo quanta cagion di duolo il suo male à te dia, mà non dissi però chi tu te sia..., etc.

(1) Acte III, scène 3.

(2) Acte II, scène 5 (Voir le dialogue ci-dessus). — L'exactitude un peu précieuse du détail musical, la minutie légèrement prétentieuse de la description, rappelle une page des maîtres chanteurs, la scène où l'apprenti David décrit à Walther les différents genres de style usités à l'école.

(3) Acte II, scène 6. Acte III, scène 1. — Don Fernando croit que sa maîtresse a un autre amant. Son valet Tabacco veut lui persuader qu'il doit s'en réjouir.

D. Fernando : Je ne comprends pas pourquoi.

Tabacco : C'est une proposition bien claire et bien courante : Qui peut faire le plus, peut faire le moins. Donc, si celle-là en sait aimer plus d'un, paix, ne t'afflige plus ; elle saura bien mieux encore, le jour où elle voudra t'aimer seul.

(4) Voir le petit ouvrage de M. Ademollo : *I Primi Fasti del Teatro di Via della Pergola in Firenze* (1657-1661), Ricordi. — (M. Ademollo ne connaît pas les partitions de Melani).

(5) *La Tancia*, *overo Il Podestà di Colognole*, poesia del sig. Andrea Moniglia, musica del sig. Jacomo Melani (Bibl. Chigi, Q. V. 36). Magnifique partition manuscrite, avec majuscules, 210 p.; à la fin, une table alphabé-

pièce, qui eut une étonnante célébrité (1), et dont on ne connaissait plus que le livret, existe encore manuscrite; j'en ai trouvé un exemplaire dans une armoire du palais Chigi à Rome.

Ici, le doute n'est plus permis; nous nous trouvons en présence d'un véritable opéra bouffe. Voici l'argument de la pièce : « Anselmo Giannozzi, bourgeois de Florence, a conduit sa fillle Isabelle à Colognole, dont il est podestà. Leandro, jeune homme de naissance honorable, s'est épris d'Isabelle et demande sa main. Comme il est pauvre, Anselme n'y veut point consentir, jusqu'à ce que, par les bizarres inventions de Bruscolo, domestique de Léandre, on lui ait fait croire (étant vieux, simple et avare) que Léandre est extraordinairement riche, entre tous les gentilshommes du pays. » La comédie se passe au village. On y voit, comme foule, un chœur de musiciens, une troupe de sbires, des paysans gardes nationaux, des marchands dans une foire, des paysans. On y parlait le patois du pays, et le réalisme en était si fidèlement observé que l'auteur avait dû, pour se faire comprendre, joindre un glossaire à sa pièce (2). La musique offre un mélange de verve paysanne et gaillarde, et de derniers restes d'archaïsme. Le dialogue est franchement bouffe et suit avec une vivacité curieuse et amusée, les paroles, les mouvements et les ridicules des personnages. Ainsi le dialogue du Podestà et de Bruscolo (3), où le vieux Pantalon, pris d'un

tique des morceaux. La Bibliothèque Chigi possède aussi de Jacomo Melani. *Girello*, paroles de Nic. Acciajuoli ; *Ercole in Tebi*, par. de Moniglia, et l'*Idaspe*, cantate (Arbante, Laurindo, Idaspe).

L'*Ercole in Tebi* se trouve aussi à la Bibl. Nat. de Paris. 1661, Firenze (mss. in-fol. obl. maroq., semé de fleurs de lis). Il fut joué pour les noces de Cosme III et de Marguerite d'Orléans (786 gr. f.).

(1) Elle fut jouée à Bologne, Pise, etc. On vint la voir de « pays lointains. »

(2) « Per chè in qualsisia genere di rappresentazione, l'osservare il costume del personaggio che si introduce tanto nel parlare, che nell' operazioni, è il maggior obbligo che sia imposto dalle buone regole della poetica a que tali che di ben comporre s'industriano, onde loro la più difficile fatica risulta, incontrerannosi nel leggere questo Drama molte voci proprie a i Contadini delle nostre Ville, le quali non saranno intese da chi non è nativo di Firenze, però ho stimato molto a proposito per facilitarne l'intelligenza porre nel fine del Drama la dichiarazione non solamente de i vocaboli, ma de i proverbi ancora, e dettati rusticali. » (Moniglia, *Théâtre*, préface. Nouvelle édition de 1689.)

On voit que nos réalistes auraient de la peine à surpasser en logique le bon Moniglia, qui veut que les personnages parlent *exactement* comme dans la vie réelle.

(3) Acte I, scène 14. — Je ferai remarquer combien le style vigoureux de la bouffonnerie italienne a de saveur, et combien il y a près des valets de

accès de rage folle, s'épuise à faire sortir les mots de sa bouche tremblante, d'où coule comme d'un goulot trop étroit, un flot rebondissant de syllabes bégayantes. C'est du Rossini, moins généreusement doué, mais plus soucieux de l'art. Dans la partie amoureuse de la pièce, qui (suivant la règle ordinaire de la comédie) est tenue à l'abri de la bouffonnerie, par une sorte de scrupule délicat et de respect de l'amour, Melani montre une tendresse poétique et un fin sentiment de la nature (1), qui est comme un écho de notre charmant Rameau.

Le *Potestà de Colognole* fit naître d'autres œuvres du même style. Moniglia écrivit coup sur coup *Il Pazzo per forza* (1658); *Il Vecchio burlato* (1659), et la *Serva Nobile* (1660), les deux premières avec musique de J. Melani (2); l'autre, de Domenico Anglesi. Le théâtre de la Pergola, protégé par le prince cardinal Gio-Carlo de Medici, menait une brillante carrière; il avait une excellente troupe de chanteurs, un poète et des musiciens ordinaires. Malheureusement, le cardinal G.-Carlo mourut le 23 janvier 1662; Ferdinand II fut remplacé par Cosme III, ennemi des théâtres et des amusements, et ce jeune et vigoureux développement fut brusquement arrêté. Le théâtre fut fermé pour plus de vingt-cinq ans.

Mais le mouvement était trop fort. Ce n'était plus ici la tentative isolée d'un groupe littéraire. Moniglia était à la vérité un lettré curieux de réalisme, à la façon de nos beaux esprits parisiens qui se travaillent à parler la langue d'un peuple qui est loin d'eux. Mais tout autour de lui, le vieil esprit national, le génie malicieux de la commedia dell'arte se réveille. Les défenseurs attitrés de l'art classique résistent mollement, fatigués, désireux de changement. La bourgeoisie méprisée prend conscience qu'elle est maîtresse du théâtre par les artistes, qui sortent presque tous de son sein; et dès que l'opéra devient public à Venise, à Naples

la comédie italienne à ceux de Molière. Il n'y a presque rien de changé. C'est la même carrure et l'ample belle humeur.

(1) Acte I, scène x.

(2) Il ne faut pas confondre Jacopo Melani avec ses cousins, Atto et Alessandro Melani. D'Alessandro Melani, la Biblioth. Nat. de Paris possède : *Il Carceriere di se Medesimo*, mss. obl., 785, et un oratorio : *Exurge quare obdormi ad me*, à 5 voix, 2 violons, alto, fagotto et orgue, 447; — la Biblioth. Chigi : *L'Empio punito*, par. Fil. Acciajoli ; un *Scherzo pastorale*, par. Car. Mencini, et des *Arie*.

D'Atto Melani, un fripon, un aventurier d'esprit, qui s'attacha à la fortune de Mazarin, la Bibl. Nat. a 6 *Arie*. L'*Istituto musicale* de Florence possède un certain nombre de ses Lettres autographes.

et à Rome, elle y imprime sa marque réaliste, pratique, goguenarde, un peu épaisse. Le triomphe de la musique absorbant peu à peu le meilleur des forces dramatiques de l'Italie, il serait impossible de faire l'histoire du théâtre italien au dix-septième siècle, sans une étude attentive de l'opéra. On l'a trop méprisé. Notre opéra français, tout entier sorti de la convention, n'apprend rien de précis sur la cour et la ville; il ne parle pas pour elles; on sent bien qu'on n'est pas là pour son plaisir, mais pour une sorte d'édification artistique. Il n'en est pas de même chez les Italiens. Bonnes ou mauvaises, et plutôt mauvaises que bonnes, leurs pièces sont pour eux, et toutes remplies d'eux-mêmes. Ils consentent volontiers à ce que le beau n'y soit pas observé, pourvu qu'ils y trouvent leur plaisir.

*
* *

La vie moderne se taille surtout une large place dans l'Opéra vénitien.

Les sujets, comme ceux de l'opéra florentin, en sont il est vrai empruntés à l'antiquité; mais cette antiquité est presque toujours romaine; elle prête davantage à l'observation réaliste et au spectacle de la vie; puis, elle a un caractère patriotique; c'est au fond la légende de la patrie. D'ailleurs, les titres seuls sont anciens; les personnages sortent directement de la société moderne; leurs aventures et leurs pensées se réduisent aux intrigues et aux galanteries des cours italiennes du dix-septième siècle. Je ne sais si la faute en est à l'impuissance des artistes à penser antique, ou aux exigences du public qui veut s'amuser au théâtre; mais nous devons à ces faiblesses, de curieux aperçus sur l'âme italienne de la décadence.

Les héros sont des usurpateurs, des conquérants, des prétendants, des condottieres. Les épisodes sont des chasses à l'héritage ou à la couronne, des mariages d'état, des enlèvements, des substitutions d'enfants, des conspirations, des massacres, des travestissements. C'est partout le triomphe de la ruse, un machiavélisme abâtardi. Il y a des exceptions : des serviteurs ou des amis dévoués, des femmes dont l'amour conjugal va jusqu'à l'héroïsme; mais tous, et les meilleurs mêmes, poursuivent leur but par le mensonge. Ce n'est assurément pas le meilleur de la vie populaire et du caractère italien; encore cela est-il précieux par sa vérité et son naturel. Depuis 1660, les épisodes comiques se mêlent au drame; chez Aureli, ils alternent régulièrement

avec les scènes sérieuses ; ils s'inspirent de la vie commune, du monde des petits bourgeois. L'esprit n'est ni très fin, ni bien méchant ; mais il a une vivacité native, et l'opéra buffa y fait ses premières armes (1). La partie tragique prend aussi un caractère plus emporté et plus outré, en un mot plus italien. Les péripéties saisissantes abondent ; les Vénitiens savent tenir le public en haleine ; leur imagination brûlante, parfois dévergondée, a souvent le secret du fantastique. L'ensemble est informe, mais il vit.

Il serait assez curieux d'étudier comment l'on en est venu de l'art néo-grec de Rinuccini et de Chiabrera (2), aux pièces boursouflées de Minato et d'Aureli. — Nicolo Minato, de Bergame, le plus populaire des librettistes vénitiens, est loin d'être le meilleur (3). Son succès est dû surtout à sa fécondité, et à son habileté à se plier aux circonstances.

La première génération des poètes vénitiens promettait davantage. Un art plus vivant que celui de Florence, plus personnel, et toutefois s'inspirant de ses principes de goût, s'annonce dans les œuvres de Benedetto Ferrari (4), le père de l'opéra de Venise. Poète maladroit, mais convaincu, il avait étudié l'art antique, et en retrouve quelquefois le sentiment dramatique. Il ne prête pas à ses héros les mobiles des masques de la comédie italienne. La tristesse résignée de son *Andromède* (5), la puissance fatale de l'amour dans des cœurs qui voudraient et ne peuvent se révolter contre lui (*Armide*) (6), témoignent d'une certaine profondeur de sentiment.

Francesco Busenello (7) lui est encore supérieur. Poète de Mon-

(1) A Vienne, la partie comique est confiée à un acteur spécial, le *musico regio*, qui dit des chansonnettes, fait des imitations, etc. En Italie, c'est un *servo ridicolo*, sorte de clown, doué de quelque infirmité grotesque.

(2) Gabriello Chiabrera, né à Savone le 8 juin 1552, mort en 1637, un des meilleurs poètes de l'Italie au dix-septième siècle, le plus pénétré peut-être du sentiment antique. Voir p. 70 et 76.

(3) Il commence à écrire presque du temps de Chiabrera, et finit quand débute Apostolo Zeno, au dix-huitième siècle.

(4) Poète, impresario et musicien.

(5) C'est la première œuvre jouée à Venise, au S. Cassiano, en 1637. Musique de Francesco Manelli, de Tivoli (l'œuvre est dédiée à Marco Pisani). Voir pour Ferrari, Tiraboschi, *Biblioteca Modenese*, II, 265.

(6) L'*Armide* fut la seconde pièce jouée au SS. Giovanni e Paolo, en 1639. Poème et musique de Ferrari.

(7) Francesco Busenello, noble Vénitien, écrivit les poèmes de : *Gli Amori d'Apollo e di Dafne*, mus. de Cavalli, S. Cassiano, 1640. — *La Didone*, mus. de Cavalli, S. Cassiano, 1641. — *L'Incoronazione di Poppea*, mus. de Monteverde, S. Giov. et Paolo, 1642. — *La Prosperità infelice di Giulio*

teverde et de Cavalli, il a des scènes véritablement shakespeariennes, et si le drame est parfois languissant, il y supplée par la vérité des passions et la force des pensées. Ses monologues et ses scènes d'amour sont surtout remarquables. Métastase fera son profit de sa *Didon*, et la reprendra en la soumettant aux unités.

Mais après lui, le mauvais goût, et le « capriccio bizarro » des Vénitiens (dit Aureli lui-même) (1), l'emportent, et dès 1660, Busenello combat en vain dans ses prologues le goût du burlesque et du baroque, et montre aux Italiens le modèle un peu rude, mais puissant, du théâtre espagnol. Le goût public entraîne l'opéra de Venise vers la bouffonnerie sans portée, et la mise en scène vide de sens.

Les traits caractéristiques de cet art, si on le compare à celui de Florence, sont en musique la disparition du chœur et le développement de l'élément comique.

Ferrari a encore des chœurs madrigalesques, entremêlés de soli, dans le genre de Gagliano. Les chœurs paraissent aussi dans les premiers opéras de Cavalli (2), et dans ceux qu'il écrit pour Paris (3). A ces exceptions près, on peut dire qu'à partir de 1650, le chœur ne paraît plus que dans de courtes phrases, des cris ou des appels : « All' armi ! » etc., le plus souvent confiés aux figurants, ou même aux acteurs principaux. Le chœur philosophique et moral des Florentins était trop sérieux pour la légèreté vénitienne. Le goût de l'époque se détachait même du chœur dramatique. On était las de la forme madrigalesque, et le solo semblait d'un art bien supérieur. Pietro della Valle l'écrit dès la première moitié du siècle. En 1662, Bontempi relègue le chœur dans l'oratorio (4). L'économie était une des raisons les plus sérieuses en faveur de cette opinion. Maintenant que les dépenses du théâtre ne regardaient plus le trésorier du duc de Florence, ou la caisse du prince de Mantoue, mais une compagnie de comédiens, ou un entrepreneur, où trouver l'argent pour payer les cinquante-sept voix du *Rapimento di Cefalo?* Il était bien plus avantageux de remplacer cette foule par quelque bonne allégorie, Destino, ou Fortuna. On exploita habilement le goût du peuple pour le solo; il ne s'agit plus que d'en introduire dans la pièce sans rapport avec

Cesare, mus. de Cavalli, Teatr. Novissimo, 1646. — *La Statira*, mus. de Cavalli, S. Giov. et Paolo, 1655.

(1) Prologue du *Perseo* dédié à Mazarin, et des *Amori d'Apollo* (1663).

(2) *Nozze di Teti*, 1639. *Didon*, 1641. *Virtu degli strali*, 1642.

(3) *Ercole*, 1662. *Scipione*, 1664.

(4) Prologue du *Paride*.

l'action. Ce goût ne deviendra pas moins ruineux; les bons chanteurs réclameront des appointements énormes, et il en faudra servir au public un très grand nombre à chaque soirée. Telle pièce a jusqu'à trente et quarante parties. On emploie des expédients; chaque acteur a deux rôles, comme dans le *Palagio d'Atlante* de L. Rossi.

La musique, bien supérieure à la poésie, maintient (au moins dans la première période de l'opéra vénitien) l'unité d'une œuvre qui s'émiette en une multitude de scènes, sans liens et sans logique. Elle imprime à l'ensemble, surtout avec Cavalli, la marque d'une personnalité sensuelle et passionnée. L'opulence de ses couleurs dédommage du dessin si pauvre des livrets. Le solo est devenu clair, précis, et expressif. De même que le récitatif florentin s'est formé au commencement du siècle dans les madrigaux de Vecchi et les cahiers d'esquisses de Caccini, de même l'art vénitien trouve sa véritable forme dans les travaux de la musique de chambre et de la musique d'église. La cantate de Carissimi, dont nous parlerons tout à l'heure, est la meilleure école d'opéra.

La musique parle au peuple; elle puise dans ses chansons, ses lieder et ses barcarolles, les rythmes les plus expressifs, peut-être les mélodies. On y sent une âme jeune et violente, avide de plaisirs. Cavalli, le premier et le plus puissant des Vénitiens, nous donne l'impression d'un génie de la famille de Véronèse, en qui se reflètent le tumulte des formes, des images et des désirs de son époque, sans une intelligence profonde, sans un souffle personnel, qui les altère ou les transfigure, mais avec une fraîcheur de sensations, et une joie franche, qui les colorent d'un éclat opulent (1).

Pier-Francesco Caletti Bruni, dit Francesco Cavalli (2), vrai fondateur de l'Opéra vénitien, régna sans conteste à Venise pendant plus de trente ans, et représenta l'art italien à l'étranger, à

(1) On trouvera d'excellentes études sur les maîtres vénitiens, et en particulier sur Cavalli et Cesti, dans les revues allemandes des dernières années, surtout dans les écrits de M. Hugo Goldschmith et de M. Hermann Kretzschmar. J'en ai fait mon profit.

(2) Du nom de son protecteur Federigo Cavalli, podestà et capitaine de la province de Crema en 1614, qui le ramena à Venise en mars 1616, et lui fit donner son éducation musicale. (Il portait le surnom de « Il Checco de Cà (casa)-Cavalli. »)

Francesco Cavalli naquit en 1599, à Crema, où son père était maître de chapelle, et mourut le 14 janvier 1676, à Venise. Il était entré dans les chanteurs de Saint-Marc en 1617, en était devenu second organiste en 1640, premier organiste le 11 janvier 1665, et maître de chapelle le 20 novembre 1668.

la cour de Louis XIV. De tous les compositeurs du dix-septième siècle, nul ne peut être plus facilement connu aujourd'hui. Sur les trente-neuf opéras qu'il écrivit (1), vingt-six sont conservés à

(1) En voici la liste exacte. Ceux qui sont marqués d'une croix (†) sont conservés à la bibliothèque S. Marco de Venise (fonds Contarini) :

1. † 1639. *Le Nozze di Teti e Peleo*, poème Orat. Persiani. S. Cassiano.
2. † 1640. *Gli Amori d'Apollo e di Dafne*, Franc. Busenello. S. Cassiano.
3. † 1641. *Didone*, Franc. Busenello. S. Cassiano.
4. † 1642. *La Virtù de' Strali d'Amore*, Giov. Faustini. S. Cassiano.
5. 1642. *Narciso ed Eco immortalati*. S. Giov. e Paolo.
6. 1642. *Amore inamorato*. S. Mosè.
7. † 1642. *Egisto*. Vienne. — S. Cassiano, 1643.
8. † 1644. *Ormindo*, Giov. Faustini. S. Cassiano.
9. 1644. *Deidamia*, Sc. Herrico. Teat. Novissimo.
10. † 1645. *Doriclea*, Giov. Faustini. S. Cassiano.
11. 1645. *Il Titone*, Giov. Faustini. S. Cassiano.
12. 1645. *Romolo e Remo*, Giulio Strozzi. S. Giov. e Paolo.
13. 1646. *La Prosperità infelice di G. Cesare dittatore*, Fr. Busenello. T. Novissimo.
14. 1648. *Torilda*. S. Cassiano.
15. 1649. *L'Euripo*. S. Mosè.
16. † 1649. *Giasone*, Hiacinto A. Cicognini. S. Cassiano.
17. 1650. *La Bradamante*. S. Giov. e Paolo.
18. † 1650. *L'Orimonte*, Nic. Minato. S. Cassiano.
19. 1651. *L'Armidoro*. S. Cassiano.
20. 1651. *Alessandro vincitor di se stesso*. S. Giov. e Paolo.
21. † 1651. *L'Oristeo*. S. Apollinare.
22. † 1651. *La Rosinda*. S. Apollinare.
23. † 1651. *La Calisto*, Giov. Faustini. S. Apollinare.
24. † 1652. *L'Eritrea*, Giov. Faustini. S. Apollinare.
25. 1652. *Veremonda l'Amazzone di Aragona*. S. Giov. e Paolo. (En décembre 1652, à Naples.)
26. † 1653. *Elena rapita da Teseo*, Nic. Minato. S. Giov. e Paolo.
27. † 1654. *Serse*, Nic. Minato. S. Giov. e Paolo. (En 1660, à Paris.)
28. † 1654.1665. *Ciro* (de Giul. Ces. Sorrentino, revu et augmenté). S. Giov. e Paolo.
29. † 1655. *Statira, principessa di Persia*, Giov. Busenello. S. Giov. e Paolo.
30. † 1655. *Erismena*. S. Apollinare.
31. † 1656. *Artemisia*, Nic. Minato. S. Giov. e Paolo.
32. 1658. *Antioco*. S. Cassiano.
33. 1660. *La Pazzia in Trono, ovvero Caligola delirante*. S. Apollinare.
34. † 1662. *Ercole*. Paris.
35. † 1664. *Scipione Affricano*, Nic. Minato. S. Giov. et Paolo.
36. † 1665. *Muzio Scevola*, Nic. Minato. S. Salvatore.
37. † 1666. *Pompeo Magno*, Nic. Minato. S. Salvatore.
38. † 1669. *Eliogabalo*. (Bibl. S. Marco.)
39. † 1670. *Erismena* (seconde édition). S. Salvatore.

† *Requiem* a 2 cori (8 voix). (Collect. du roi de Saxe.)

Venise, et ils ont été souvent étudiés, surtout dans ces dernières années. Le trait le plus caractéristique de sa nature, est la glorieuse fougue qui emporte ses musiques. Sa manière, à la fois héroïque et sensuelle, a dans les bons endroits, un peu du Wagner des *Niebelungen* ; il en a le souffle hardi, et ces phrases robustes et carrées, fanfares à la Siegfried. En revanche, il ne lui ressemble guère par son étonnante facilité, sa verve primesautière, et le talent de produire les plus puissants effets avec les plus simples moyens. En ceci, il se rapproche de Haendel. Son écriture est rapide, hasardée. Presque jamais il ne réfléchit, ni ne calcule, comme Monteverde, l'exacte vérité de l'accent. Il est rempli de répétitions et de négligences, dont quelques-unes assez extraordinaires; (c'est ainsi qu'il écrit bravement un « duo » à la fin de sa *Calisto*, sans s'apercevoir que le poète a préparé un trio ; puis il reconnaît brusquement son erreur, et recommence son travail.) Il est aussi indifférent au livret qu'on lui donne, que Véronèse ou Tintoret le sont souvent au sujet de leurs tableaux. Peintres et musiciens ne voient dans le libretto qu'un thème offert à leur fantaisie, et ils ne se gênent pas au besoin, pour le traiter au rebours (1). C'est d'un mauvais exemple pour l'art dramatique. Le vif génie de Cavalli saisit d'un coup d'œil l'esprit des personnages, mais il ne peut transmettre sa clairvoyance, et seuls ses procédés demeurent.

Cavalli a d'instinct le don de la vie; plusieurs de ses personnages, ses figures de femmes, ont un caractère individuel bien marqué. Il excelle à rendre les sentiments passionnés, et nul artiste du dix-septième siècle n'a plus profondément senti le mystérieux et le fantastique; par là aussi, il toucha le peuple à sa corde la plus sensible, dans ces superstitions et ces effrois magiques, qui sont la vraie religion de l'Italie (2). La nature se mêle intimement à l'action ; l'aurore et la nuit étendent leurs ombres mystérieuses, ou leurs paisibles reflets, sur les héros (3). La mer murmure (4), et le ruisseau chante (5). L'orchestre, en

La bibliothèque S. Marco possède aussi un *Orione* et une *Ipermestra*, attribués à Cavalli. Cette dernière fut sans doute jouée en 1658 au théâtre de la Pergola, à Florence.

(1) Duo de Iarbas et Didon, 1641, duo d'Eliogabalo, 1669, où à une situation tragique il applique une musique gaie.

(2) L'ombre d'Hécube et celle de Créuse, dans *Didon*, 1641; Sinfonia infernale, de *Tetis*, 1639; Incantation infernale de Médée, dans *Jason*, 1649.

(3) *Egisto*, 1642.

(4) *Didon*, sinfonia navale, 1641.

(5) *Ercole*, 1662.

de larges esquisses symphoniques, s'efforce de rendre la vie des choses ; l'imitation pittoresque reprend ses droits. « Comment « les vents pourraient-ils chanter ? » demandait Monteverde. Cavalli peint Borée (1), et fait passer dans son chant les tourbillons de la tempête.

L'aria s'assouplit sous sa main et prend une grande liberté d'allure. La mélodie est courte et vive; le récitatif se mêle au chant; parfois il s'interrompt pour faire place à deux lignes de mélodie, puis il reprend. Cavalli manie et fond toutes les formes d'airs avec une habileté consommée (depuis l'air strophique avec variations à la mode florentine, jusqu'aux arie à trois parties, et aux soli, mêlés d'adagio et d'allegro, dans la forme des cantates de Carissimi). Scheibe dit, en 1745, que personne n'a encore surpassé ses qualités dramatiques.

Cavalli fonde enfin le style bouffe à Venise, cherchant le comique, non dans la finesse railleuse et l'observation ironique, mais dans l'exagération burlesque du sentiment, selon les traditions de la commedia dell 'arte (2).

Quant à l'harmonie, elle est en général assez pauvre, ou plutôt elle s'abandonne, quand la force des situations ne réveille pas le génie de l'auteur. On y sent quelquefois l'influence de Monteverde (3). Le vieux maître a surtout laissé sa trace dans l'instrumentation de son élève, qui est plus riche et plus expressive que celle de la plupart des autres Vénitiens.

*
* *

Le grand art vénitien s'éteignit presque en même temps que Cavalli (4), et malgré la suite ininterrompue de talents gracieux

(1) *Eritrea*, 1652.

(2) *Doriclea*, 1645, le Miles gloriosus; — *Calisto*, 1651, Jupiter, qui est une basse, déguise sa voix en soprano, pour ne pas être reconnu ; — *Ercole*, 1662 ; — *Scipione*, 1664 ; — *Ciro*, 1665, le bègue.

(3) On la sent aussi parfois dans la construction de la mélodie. C'est ainsi que le souvenir du fameux lamento (d'*Ariane*) est évoqué tour à tour dans *Didon* (1641), *Jason* (1649)..., etc.

(4) L'ouvrage le plus connu de Cavalli est le *Jason* de 1649. C'est là que se trouve le fameux air de *Médée*, d'une passion sauvage, si souvent reproduit (Gevaert, *Gloires de l'Italie*), et un air de Jason, où se heurtent avec un grand art des sentiments contraires. — Le meilleur est peut-être l'*Ercole*, joué à Paris en 1662. Il eut peu de succès, bien que Cavalli eût tenté de l'accommoder au goût français, par le luxe des chœurs, des cortèges et des symphonies. M. Kretzchmar distingue ses œuvres en opéras

et frais, qui va de Monteverde à Caldara, Lotti et Marcello (1680-1739), par Legrenzi (1625-1690), Sacrati, Ziani, Pallavacino, Dom. Freschi et Gabrielli, la musique s'éloigne de jour en jour du peuple.

Dès le temps de Cavalli, son rival Marc-Antonio Cesti (1), le seul qui puisse être rapproché de lui sans trop de désavantage, est un artiste de la race des Florentins, un de ces musiciens délicats et brillants, qui font partie du luxe des aristocraties. Au reste, ce Vénitien n'est pas de Venise, mais de Florence ou d'Arezzo, et les plus célèbres de ses œuvres sont écrites en Autriche pour le théâtre de cour (2).

Cesti est surtout rare et précieux dans l'expression des sentiments tendres et des subtilités du cœur. Sa musique est d'un charme amoureux, un peu alangui, rêveuse et mélancolique. Ses harmonies sont délicates, fines et souvent inattendues (3). Il a je ne sais quelle grâce élégiaque, et une noble morbidezza. C'est bien le poète d'une élite raffinée. Il n'est pourtant pas sans force (4), et il continue Cavalli sur deux points, la recherche du

avec chœurs et opéras pour solos. Les premiers comprennent la période de 1639 à 1642, plus la *Doriclea* de 1645 et la période française (1662-65).

(1) L'abbé Cesti, né vers 1620, mort vers 1669 à Venise, maître de chapelle à Florence en 1646, ténor des chanteurs d'Alexandre VII le 1er janvier 1660, maître de l'empereur Léopold Ier. Sa vie est assez mal connue.

(2) Voici la liste de ses œuvres connues :

1649. *Orontea*, Hiac. Cicognini. SS. Apostoli.

1651. *Cesare amante*, Rivarotta. SS. Giov. et Paolo.

De 1654 à 1663 il y a un vide dans la biographie de Cesti.

† 1662. *Serenata* pour l'anniversaire du grand-duc Cosme (Bibl. de Vienne).

† 1662. *La magnanimita d'Alessandro*, Innsbruck (Bibl. de Vienne et de Munich).

† 1665. *Il principe generoso*, Innsbruck (Bibl. de Munich).

† 1666. *Tito*, S. Giov. et Paolo (S. Marco de Venise).

† 1666. *Nettuno et Flora festeggianti*, pour l'anniversaire de l'impératrice (Bibl. de Vienne).

† 1666. *Il pomo d'oro* (Bibl. de Vienne).

† 1667. *La Dori*, Apolloni (jouée dès 1661 à Florence), S. Giov. et Paolo (Bibl. S. Marco; British Museum)).

† 1667. *Semiramide*. Vienne.

† 1667. *Le Disgrazie d'amore*. Vienne (l'empereur Léopold en compose la *Licenza*) (Bibl. de Munich).

† 1669. *L'Argia*, Apolloni. S. Salvatore (Bibl. S. Marco).

† 1674. *La Schiava fortunata*, Moniglia. S. Mosè (continué par M. A. Ziani, après la mort de Cesti.

(3) Il fait grand usage des tierces diminuées.

(4) Voir le *Pomo d'oro*.

pittoresque (1), et le développement du style comique (2). Il a de la verve, de l'humour, et un fin sentiment de la nature. Il l'exprime de plus en une langue plus habile et plus nuancée. L'aria prend avec lui sa forme définitive, pour la joie des musiciens et le malheur des poètes; car le « da capo arie » aux trois parties régulières, va maintenant imposer ses lois, ses variations prévues et ses contrastes calculés, à la pensée dramatique. Les situations seront jetées uniformément dans le même moule, et l'opéra va perdre le charme de sa liberté, la spontanéité de son expression dramatique. Cesti a du moins sur son école la supériorité des artistes qui viennent les premiers, et chez qui les formes ne sont pas encore usées. De plus, son orchestration est soignée et donne tort aux théories des critiques qui représentent cet art comme tout à fait en décadence à la fin du dix-septième siècle italien (3).

Avec Cesti, l'opéra vénitien s'est détaché du peuple (4). Il se détache même de l'Italie; il devient cosmopolite; il ne gardera plus longtemps ses caractères nationaux. Art aristocratique, il suit les changements de la mode aristocratique, et quand vient Scarlatti, il se range à sa suite. Après une seconde et courte période de musiciens qui continuent, en les affaiblissant, les traditions de Cavalli et de Cesti, l'opéra de Venise, conduit par ses chefs, Dom. Gabrielli, Grossi et Freschi, se soumettra à la suprématie napolitaine (1680-1700).

*
* *

Le Théâtre Napolitain (5) avait été le dernier à s'ouvrir à la

(1) *Nettuno e Flora*, 1666 : La mer. Musique descriptive.

(2) *Alessandro*, 1662 : Le Miles gloriosus. Le Gobbo. — *Disgrazie d'Amore*, 1667 : Dispute de Vénus et Vulcain, etc.

(3) *Serenata* de 1662 : 6 violons, 4 altos violes, 4 ténors violes, 4 basses violes, 1 contrebasse, 1 épinette, 1 grande épinette, théorbe, 1 archiluth. — *Pomo d'oro*, 1666 : Scène de Junon. 2 cornetti, 3 trompettes, fagotti et regale. Les trompettes concertent avec le chant, à la manière de Haendel.

(4) Les plus célèbres des opéras de Cesti sont la *Dori* de 1667 (1663, Florence), dont le caractère aristocratique est encore souligné par les éloges adressés dans le prologue à la vie de cour (style de Carissimi), — et *Il Pomo d'Oro*, joué avec une pompe extraordinaire à la cour de Vienne en 1666. On y remarque la première ouverture-programme qui soit connue (elle expose un des motifs de la partition). Les chœurs sont remarquablement expressifs; ils ont un caractère plus grandiose que d'ordinaire chez Cesti, et les soli sont pénétrants.

(5) On peut consulter, sur la musique à Naples, Florimo, *Scuola musicale*

musique; de tous, il devait fournir la carrière la plus éclatante et finir par absorber en lui, jusqu'à le personnifier, l'art lyrique italien.

Naples avait brillé au premier rang de la musique madrigalesque à la fin du seizième siècle (1). Mais à cette époque de production succéda une période stérile où l'on ne trouve guère à noter que des virtuoses (2). On peut même s'étonner qu'elle ait été si peu curieuse de goûter la nouveauté des spectacles musicaux (3). Ce sont ses maîtres espagnols qui les y introduisirent, sous une forme bien barbare encore. Telle, la fête du 17 octobre 1630 (4), au palais royal, spectacle monstrueux, mêlé de chœurs, de ballets et de canzoni, où l'on voit danser trois nains, quarante-huit cavaliers, six cygnes, un cheval qui vole, et qui fait naître un fleuve d'un coup de son sabot; le Parnasse, Apollon et les Muses; les Cyclopes dans leurs grottes; les Champs-Elysées, tout le matériel défraîchi d'une imagination paresseuse et puérile. La poésie était du cavalier Giambattista Basile (5),

di Napoli, e i suoi conservatorii, 4 vol. in-4°, 1881-3. — Benedetto Croce, *I teatri di Napoli, sec. XV-XVIII*, Naples, 1891. — Michele Scherillo, *Storia letteraria dell' opera buffa napoletana*, dalle origini al principio del secolo XIX. Naples, 1883.

(1) Le prince de Venosa (voir page 32), Dentice, Caracciolo, Nenna..., etc.

(2) Adriana Basile, mère de Leonora Baroni. Camilla Guindaccia..., etc.

(3) Le madrigal dramatique de Vecchi et la bouffonnerie insensée de Banchieri triomphent encore à Naples, vers 1645, quand tout le reste de l'Italie est conquis par la monodie et le style récitatif. Voir Pier Antonio Giramo, *Il Pazzo, con la Pazza*, ristampata, et *uno Hospedale per gl' infermi d' amore*. Dédié all' Altezza Serenissima D. Anna de Medici, principessa di Toscana. — Naples, vers 1645, à 1, 2, 3, 4 et 5 voix, 70 pages.

Dédic. : « A chi meglio potea dedicare questo Hospedale, che à V. A. S. i cui sguardi honesti, e santi di quegli occhi Medici potenti possono guarire tutte queste infirmita... »

Arrivent tour à tour dans l'*Hôpital d'amour*, l'Amante ferito, pazzo, cieco, vecchio, povero, ardito, geloso..., etc. (ainsi que dans les *Veglie di Siena*, les *Humori varii*). Unique exemplaire à la Biblioth. nat. de Florence.

Il faut pourtant rappeler que Luigi Rossi, le célèbre Luigi, si connu en France, où il introduisit l'opéra, était de Naples. Mais il n'y resta point; dès 1620 il est à Rome, et vers 1640 à Paris (voir plus loin).

(4) Pour la reine Marie d'Autriche, sœur de Philippe IV, mariée à l'archiduc Ferdinand, qui reste à Naples jusqu'en décembre 1630. — D'autres fêtes à peu près analogues avaient eu lieu au carnaval 1618 et en 1629.

(5) Basile, *Monte Parnaso*, mascherata, 1630. Naples. — Il faut noter parmi les *Egloghe* de Basile, publiées à Mantoue en 1613, une très courte *Venere addolorata*, *favola tragica*, da rappresentarsi in musica, datée de Naples, 5 sept. 1612. — Basile était d'une famille très musicienne et avait passé plusieurs années à Mantoue, au temps de Monteverde.

comte de Torono; la musique (perdue), de Iacinto Lombardo.

A la suite de cet essai se succédèrent de loin en loin des ébauches de représentations musicales au palais du vice-roi, telles que *Il Giudizio di Paride*, de 1645, poésie d'Antonio Basso (1), drame très court, où paraissaient seulement Mercure, Pâris et les trois déesses.

Mais c'est seulement en 1651 ou 1652, que le comte d'Ognatte, vice-roi de Naples, « y introduisit l'usage des comédies en musique (2). » D'autres grands seigneurs, comme le duc de Maddaloni, soutinrent ses efforts; et du jour au lendemain, l'opéra, inconnu la veille encore à Naples, y devint la passion des habitants (3). Salvator Rosa, musicien lui-même, flagelle assez durement dans ses *Satires*, cette passion pour la musique (*Satira la Musica*). Les termes en sont trop crus pour que je puisse les citer ici. — On fit venir de l'étranger les chanteurs (4) et les œuvres. Les mélodrames de Venise apportèrent dans ce pays, tout neuf encore aux impressions de l'opéra, leur brillante décadence. Le premier choix fut cependant heureux, s'il est vrai que les représentations débutèrent à Naples par l'*Incoronazione di Poppea* de Monteverde, en 1651 (5). Mais bientôt elles ne sont plus que le prétexte à des mises en scène effrénées, « grandiose apparenze di Città, palazzi, meschite (mosquées), giardini, battaglie, balli

(1) Antonio Basso mourut tragiquement en janvier 1648, par ordre du duc de Guise, contre qui il avait conspiré. Ses poésies furent publiées à Naples en 1645.

(2) « Il duca d'Ognatte, vicerè di Napoli, rinnovò l' uso antico de' passatempi delle maschere nel Carnevale, ed introdusse l' uso delle commedie in musica nella città (Dom. Ant. Parrino, *Teatro eroico e politico de' vicerè del regno di Napoli*. Naples, 1770, II, 460).

(3) Il pénétra même presque aussitôt en province. A Cosenza, en Calabre, on donne en 1654 un *Orfeo* de Carlo d'Aquino, à 7 voix et chœurs.

(4) La première compagnie de chanteurs venue à Naples, s'intitule : *I Febi Armonici*. Les représentations étaient données dans le palais du comte d'Ognatte, salle du Jeu de Paume.

(5) 1651. *Il Nerone, overo l'incoronatione di Poppea*, drama musicale ded. all' illustriss. et eccell. sign. D. Inigo de Guevara et Tassis, conte d'Oñate. Naples, R. Molli, poés. Gio. Franc. Busenello (avait été joué en 1642 et 1646 à Venise).

Viennent ensuite :

21 déc. 1652. *Veremonda l'Amazzone d'Aragona*, de Cavalli, à l'occasion de la prise de Barcelone.

1653. *Giasone*, de Cavalli (donné en 1649, à Venise).

1653. *Le Magie amorose*, di G. Cesare Sorrentino, arricchito di prospettive, macchine e balli da G. Batt. Balbi (déd. au comte d'Oñatte).

1654. *Orontea regina d'Egitto*, de Cesti (donné à Venise en 1649).

alla spagnuola formati da otto persone scese per aria nel palco sopra otto basilischi e draghi (1), » « voli non soli d'uomini, ma di cavalli vivi », etc.

La séduction et la facilité pleines de mauvais goût et d'éclat des Vénitiens, absorbe la faveur des grands et corrompt le goût de Naples. Ses premiers compositeurs connus se mettent sous le patronage de Venise. Cirilli (2) enrichit de nouvelle musique l'*Orontea* de Cesti, en 1654. Tout entière à la séduction étrangère, Naples ne pense pas qu'elle a chez elle de quoi rivaliser avec les plus grands, et ne se doutera de sa force que lorsque Scarlatti l'aura mêlée à la faiblesse raffinée de l'époque.

La date habituellement donnée pour le premier livret d'origine napolitaine, est celle de l'*Alessandro Bala*, poésie de Perrucci (1678), dont j'ai découvert la partition au Mont-Cassin. Mais il faut reporter cette date à la *Stellidaura* du même Perrucci, musique de Provenzale (1670), que j'ai retrouvée à la Bibliothèque Sainte-Cécile, de Rome. Et dès 1658, Provenzale débutait avec son *Teseo*. Nous reparlerons un peu plus loin des œuvres, et du musicien, l'un des plus grands de l'Italie du dix-septième siècle.

Andrea Perrucci (3), le premier librettiste napolitain, est dans l'histoire littéraire de Naples une sorte de créateur. Ses livrets ampoulés et étranges réveillent la vie nationale. A peine a-t-il commencé d'écrire ses pauvres mélodrames, que les artistes paraissent autour de lui, et que la musique dramatique naît à Naples. A côté de Perrucci, Francesco-Maria Paglia et Silvio Stampi-

(1) *Cronista Innocenzo Fuidoro : Successi storici raccolti dal Governo del Conte d'Ognatte* (avril 1648 — 20 novembre 1653).

(2) Cirilli, *Il ratto d'Elena*, 1655 (livret Paolella). Alfiero di Napoli, *La Fedeltà trionfante*, 1655 (poés. Sorrentino), etc. — Dès que la comédie musicale paraît à Naples, le clergé l'adopte pour son compte, selon son habitude.

1656. *Il fido campione overo il B. Gaetano*, de Giov. Francesco del Gesù, napoletano, detto Apa, prêtre de chierici regolari.

(3) Andrea Perrucci, né à Palerme le 1er juin 1651, mort le 6 mai 1704, docteur ès lois canoniques et civiles, secrétaire de l'Académie des Rozzi de Naples, de l'Académie des Raccesi de Palerme ; membre de l'Académie des Pellegrini de Rome ; censore pronotariale des Spensierati di Rossani. Elu poète du théâtre des Armonici di S. Bartolomeo à Naples. Il écrivit un poème épique napolitain, l'*Agnano Zeffonnato*, 1678 ; des mélodrames, oratorios, récitatifs et canzonettes. — Scherillo fait l'analyse de son *Epaminonda* de 1684, musique de Severo da Luca (Voir Giacinto Gimma : *Elogi accademici*, 1703. — Mongitore : *Biblioteca sicula*. Palerme, 1707).

glia de Civita-Lavinia (1), remplissent le théâtre lyrique napolitain de leurs œuvres bizarres, où l'emphase s'allie au naturel, et les inventions les plus extravagantes aux observations vraies.

Plus encore qu'à Venise, la comédie pénètre dans l'opéra sérieux. Autour des grands personnages se groupent les domestiques de cour. Les confidents muets ouvrent enfin la bouche; les portes de service laissent passer les valets; ils entrent sur la scène, ils n'en sortiront plus; ils s'y trouveront si bien qu'ils mettront les maîtres dehors. Dans les premiers temps, le Page et la Nourrice se contentent de paraître quand on est rassasié d'héroïsme, (ce qui ne peut manquer; car l'héroïsme prend à Naples des allures forcenées, dont l'esprit ne saurait s'accommoder longtemps). La Nourrice se lamente de son âge, qui n'a pas éteint les ardeurs d'un cœur trop généreux. Le Page rebute ses déclarations, avec un esprit souvent brutal. Quelquefois elle s'en venge par la magie (2), (nous sommes au pays du mauvais œil et des petites cornes de corail). Mais le plus souvent elle se console par les bonnes fortunes des autres; car elle est d'âme sensible; *haud ignara mali...*, elle s'emploie à le combattre chez les autres, en l'assistant; elle est entremetteuse. C'est aussi un des métiers du Page, à ses moments perdus; il l'accomplit avec le cynisme d'un Pandarus (3), et son ironie ne désarme jamais. Il est rare qu'il épargne les jeunes dames du public (4). Quelquefois

(1) Né en 1650. Un des quatorze fondateurs de l'Arcadie. Historiographe et poète de l'empereur Léopold (sous le pseudonyme : Palemone Licurio). Voir Crescimbeni : *L'Arcadia*, 1708. — Scherillo examine longuement sa *Caduta dei Decemviri*, 1697, musique de Scarlatti.

(2) *Zaleuco*, 1688. *Comodo Antonino*, 1696.

(3) Silandra, mariée, aime Ermegisto, fils de Zaleucus, et s'en désespère.

Le Page. Volersi disperare è uno sproposito;
Se voi siete casata
Nè lo sposo è a proposito,
Acciò che consolata
Siate, lasciate fare a me l'offitio :
Non mancano maniere a chi ha giuditio.
E fatta la legge
Per chi non sa far;
Chi bene si regge
E lieta in amar.

Il introduit Ermegisto dans l'alcôve, et s'en va :

Horsù vi lascio acciò nessun v'annoi;
Se non sapete far, peggiò per voi.
(*Zaleuco*, II, 1.)

(4) Stampiglia, dans la *Partenope* (1699), lui prête d'assez jolis vers, amoureux et satiriques.

il se divertit même à des farces aristophanesques. Il se déguise en jeune fille pour exciter les sens d'un vieil amoureux (1). Ces rôles sont surtout curieux par la satire effrénée de tout ce qui est respectable ou respecté. Page et Nourrice ne cessent de railler amèrement l'amour, la noblesse, la cour et les courtisans, — au Palais Royal même (2). Parfois la critique littéraire s'ajoute à la satire sociale, et le Page de la *Partenope* de Stampiglia, fait le procès du mélodrame, dont il qualifie la manière, d'*idropico stile altisonoro* (3).

Ainsi l'esprit populaire se faisait jour dans la comédie musicale de Florence, Venise et Naples (4).

*
* *

Etait-il tout entier là, dans cette raillerie libertine et sceptique ? — Certes le sens du burlesque et la joyeuse moquerie des ridicules a toujours été un des traits du génie italien. On le retrouve jusqu'en ses plus parfaits artistes, Léonard et Raphaël. Mais enfin ce n'en était qu'un trait, et il n'aurait pas suffi à faire les Joconde

(1) Io so che non son cosa
Nè vaga nè vezzosa;
Però son fanciulletta e tenerella,
Non ho gran polpa addosso,
Non son nemmen tutt'osso,
Ma son cosi cosi rosecarella.
(*Eraclea*, II, 11.)

(2) *Elice*, 1680. — Cet esprit bourgeois et frondeur se répand dans toute l'Italie. Le vieux fonds provincial se réveille. Bontempi, de Pérouse, présente, dans son *Paride* de 1662 (voir chapitre suivant), un précepteur qui reproche à deux jeunes nobles leur ignorance; ils le prennent de très haut :

Hirseno : Je t'abandonne toute science, tout art : tu peux prendre ma part. Etudier! à quoi me servirait-il, à moi qui suis noble? Toi qui es un manant (ignobile), c'est ton devoir d'étudier; étudie donc, maëstro; bonsoir.

Medoro (le précepteur, resté seul) : « Etudier, à quoi bon, moi qui suis noble! » — Oh! la généreuse pensée! O Ciel! ô Dieu! Donc, parmi nous, celui qui aura reçu du ciel l'héritage de la noblesse devra mépriser celui qui possède la vertu!... etc. Non, il n'est pas noble, qui méprise la vertu..., etc. (Acte V, scène 4 et 5.)

(3) *Partenope*, I, 11.

(4) A Rome même, la bouffonnerie s'était fait une place dans l'opéra. Pippo Acciajuoli faisait représenter ses mélodrames un peu gras (« grassetti »); sans parler de son *Girello*, drama musicale burlesco, musique de Melani et Stradella, joué en 1670 à Florence, en 1672 à Sienne, en 1675 à Modène, en 1676 à Reggio, en 1682 à Venise. — Fêtes gastronomico-comico-musicales du card. Chigi en 1668 (voir Ademollo).

et les Colleone, les grandes œuvres et les grandes actions. Qu'est devenu l'héroïsme et l'idéal de la glorieuse époque? Quelle trace en reste-t-il dans l'art dramatique et musical du dix-septième siècle? Je vois bien l'homme du peuple; mais où est le peuple? Chacun trouve son plaisir aux intrigues bouffonnes, et rit de son voisin qu'il croit y reconnaître. Mais qu'y a-t-il là pour unir ces bourgeois et ces artisans égoïstes, intelligents et grossiers, dans une même pensée, où passe l'âme de tous?

C'est à peine si nous en trouvons quelque effort instinctif dans l'oratorio romain, où les âmes s'associent en des espoirs et des soucis semblables; dans l'opéra historique de Venise, qui évoque avec un reste d'enthousiasme pompeux, les grandeurs passées de de la patrie; enfin dans quelques tentatives des provinces, où les cœurs restés plus longtemps à l'abri du scepticisme, ne peuvent séparer les spectacles artistiques, de leur vie nationale. C'est ainsi qu'à Lucques, les *Tasche* ou Comices (1), réunis tous les trois ans pour élire les magistrats, s'entourent de musique et de représentations solennelles, qui rehaussent la majesté de la cérémonie, et impriment dans le peuple un sentiment presque religieux de l'Etat souverain.

(1) La première *Tasca* connue est de mars 1431. On n'a une mention certaine de musique vocale et instrumentale exécutée à ces fêtes, qu'à partir de l'année 1636; on y chanta du Valerio Guami. Les fêtes duraient trois jours de suite, en décembre. Dans les palais somptueusement ornés de tableaux, de statues, d'orfèvreries, on donnait avant l'élection, des concerts et des spectacles composés tout exprès par les premiers musiciens de la ville. Les sujets étaient tantôt mythologiques, tantôt patriotiques. Je noterai parmi ces derniers : *Il vessillo della liberta*, 1666; *L'Amor della Patria*, 1675; *La liberta gelosa di se stessa*, 1684; et un grand nombre de sujets romains : *Fabio vincitor di se stesso; Decio sacrificato alla patria; Marc Antonio; Tiberio; Bruto e Cassio; Manlio Torquato*, etc., où le spectacle des héros et des tyrans était tour à tour offert au peuple dans l'éternelle grandeur de la Rome passée.

En 1687, on prit l'habitude de faire chanter, pendant les trois journées, un seul sujet en trois parties, un vrai drame, ordinairement historique, une *Trilogie*. Le gonfalonier et les anciens présidaient au spectacle, et un des jeunes avocats ouvrait les fêtes par un discours politique d'à-propos.

Il faut noter aussi, dans cette ville si longtemps marquée de l'esprit ancien, le triomphe de l'oratorio. La Congrégation des Anges gardiens, de Bonaventura Guasparini, donne tous les carnavals, depuis 1638, des représentations au peuple. Elles ne cessèrent jamais. A la fin du siècle, en vingt et une années, la moyenne est de sept oratorios par an, embrassant tous les sujets, même modernes.

On peut consulter sur Lucques l'excellent livre de l'abbé Nerici Luigi : *Storia della Musica in Lucca*. Lucques, 1880, 460 pages.

Mais c'est surtout chez quelques hommes que se réfugie le génie de la race ; et nous nommerons en première ligne Carissimi et Provenzale.

*
* *

Toute la grandeur de l'esprit romain s'étale triomphalement dans Carissimi : son calme impérial, sa paix souveraine, son esprit tout-puissant d'ordre et de clarté, la simplicité des moyens et la vigueur de la raison. La cantate et l'oratorio se transforment dans ses mains. Bach n'y saurait plus rien changer ; il y versera seulement le charme de ses méditations ; et s'il est plus touchant par sa naïveté sublime, dans ses meilleurs instants il ne sera pas plus grand. Carissimi a, comme Palestrina, comme Raphaël, comme les génies romains, le don magnifique de l'impersonnalité, ce don, que Gœthe, — de tous les modernes le plus près de l'atteindre, — déclare avec un soupir le privilège des Grecs et des races du Midi (1). Ce n'est pas comme chez les artistes du Nord, l'impersonnalité froide qui fait de la nature une sorte de cadavre ; c'est l'âme même des choses, la personnalité agrandie, épurée, et comme divinisée. Aux récentes auditions de Saint-Gervais, il n'est personne qui n'ait remarqué combien l'art de Palestrina semblait viril, fort et serein auprès de celui de Bach. Les touchantes ou enfantines confidences de Jean-Sébastien conservaient leur parfum poétique à côté du calme olympien du Romain ; mais on ne pouvait oublier que celui-ci des deux était l'homme, vraiment homme. Carissimi a ce pouvoir de donner à son âme pleine d'émotions tragiques la forme impersonnelle et sereine, qui fait de ses douleurs comme le cri de la douleur même, — suprême objet de l'art, puisqu'elle lui permet, en l'exprimant, de consoler la souffrance humaine.

Giacomo Carissimi (2) naquit en 1604 à Marino, près de Rome

(1) « Quant à Homère, je le vois maintenant avec d'autres yeux ; ses descriptions, ses comparaisons sont d'une vérité effrayante... Les anciens représentent l'existence, tandis que nous représentons ses effets ; ils peignent le terrible, nous peignons terriblement ; ils décrivent l'agréable, nous décrivons agréablement... Et voilà pourquoi nous tombons si souvent dans l'exagération, dans le maniéré, dans le prétentieux, dans l'enflure, car lorsqu'on ne travaille que pour l'effet, on croit ne pouvoir jamais le rendre assez sensible. » (Gœthe, Lettre à Herder, 18 mai 1787. Naples, au retour de Sicile.)

(2) Voir, sur la vie de Carissimi, son ami, le jésuite Athanasius Kircher : *Musurgia universalis*, I, 5603 (Rome, 1649). Par ses récits fantastiques sur la

(dans les monts Albains). Il y reçut son instruction musicale d'un maître resté inconnu; mais il est probable que les Mazzocchi, par leur œuvre, sinon leur enseignement, exercèrent une grande influence sur lui comme sur la plupart des musiciens de l'époque. A vingt ans, il devint maître de chapelle à une église d'Assise. Sa période de production commence en 1628, date où il fut nommé maître de chapelle à l'église Saint-Apollinaire de Rome (Collège romain). Il y resta jusqu'à sa mort, en 1674. Pitoni (1), qui donne cette date, ajoute que Carissimi était de haute stature et de tempérament mélancolique, qu'il fut enterré à son église, et qu'on y conserve la musique qu'il fit pour elle. Par malheur, un incendie en détruisit la plupart au dix-huitième siècle. A la suite de ce désastre, les œuvres du plus grand musicien romain du dix-septième siècle sont devenues aussi rares en Italie que celles du plus grand peintre italien, Léonard. Au reste, c'est à peine s'il faut le regretter; car « quod non fecerunt barbari, fecerunt... bibliothecarii »; et (à l'exception de quelques villes, parmi lesquelles je m'empresse de nommer Rome, Florence et Venise), il est tout à fait indifférent pour les artistes que les œuvres de Carissimi existent encore en Italie, puisqu'il est défendu de les lire. C'est ainsi que le Liceo musicale de Bologne détient une *Messe* autographe de Carissimi à huit voix dont il est interdit de transcrire une note (2). Il est heureux pour l'art

musique, ce personnage s'acquit une réputation douteuse, conservée jusqu'à nos jours. — Voir aussi : Friedrich Chrysander, *Denkmäler der Tonkunst* (Bergedorf, près Hambourg, 1869. *Carissimi's Werke*). — Chrysander a publié quatre oratorios de Carissimi : *Jephté*, *Judicium Salomonis*, *Baltasar*, et *Jonas*. (Ce dernier a été aussi publié par Henry Leslie.) — M. Gevaert a donné, dans *les Gloires d'Italie*, une aria : « *Vittoria*, » de 1650, et un duetto da camera : « *O mirate che portenti*, » de style bouffe.

(1) J. Ott. Pitoni de Rieti (1657-1743), maître de chapelle au Latran et à Saint-Pierre, *Notizia dei maestri di cappella si di Roma che oltramontani*, ossia Notizia di contrappuntisti e compositori di musica degli anni dell' era cristiana 1500 sino al 1700. (Ms. à la Vaticane. Baini s'en est beaucoup servi.)

(2) Le veto s'étend naturellement à tous les manuscrits quels qu'ils soient, ou du moins à ceux qui ont « une certaine importance », comme le dit la lettre que j'ai eu l'honneur de recevoir du municipe de Bologne, et que je m'empresse de transcrire :

« *Libertas.* 19 maggio 1893.

» Illmo Signore,

» Sono dispiacente di doverle significare che la dimanda dalla S. V. diretta all' Illmo Signor Sindaco non può essere esaudita, non accordando questo municipio per deliberazione di massima più volte confirmata, facoltà

que Charpentier, le musicien français du dix-septième siècle, ait sauvé des injures du temps et des hommes un certain nombre de cantates et d'oratorios de Carissimi, (que, dit-on, il transcrivit de mémoire, à son retour d'Italie). Ces œuvres sont à Paris, où chacun peut les voir (1).

di trascrivere manoscritti della Biblioteca del Liceo Musicale *che abbiano una peculiare importanza.*

» Con distinta osservanza, devmo,

» Il capo-ufficio. »

On me donna de cette mesure une raison singulière : la Ville voulait se réserver le monopole de ses manuscrits ignorés, pour maintenir la célébrité de son conservatoire. Il me semblerait plus sûr de l'illustrer par de nouveaux chefs-d'œuvre, que d'y enterrer les anciens. Il est vrai que cela est moins aisé.

Au Conservatoire de S. Pietro a Majella de Naples, le veto ne s'étend pas seulement aux manuscrits, mais à tout livre, quel qu'il soit. Je me suis amusé à demander la permission de copier une page du *Barbier de Séville* de Rossini (édition courante), pour me l'entendre refuser.

(1) Je ne veux point faire ici une étude complète de Carissimi; mais il n'est nulle part plus facile de l'écrire qu'à Paris, qui possède une grande partie de ses œuvres.

Bibliothèque Nationale de Paris (Rés. 449), Oratorios manuscrits : *Histoire de Job*, à 3 v. et basso; *La Plainte des damnez*, à 3 v., 2 viol. et orgue; *Histoire d'Ezéchias*, à 4 v., 2 viol. et orgue; *Le Jugement de Salomon*, à 4 v., 2 viol. et orgue; *Histoire de Balthazar*, à 5 v., 2 viol. et orgue: *David et Jonathas*, à 5 v., 2 viol. et orgue; *Histoire d'Abraham et d'Isaac*, à 5 v. et orgue; *Histoire de Jephté*, à 6 v.; *Le Jugement dernier*, à 3 chœurs, 2 viol. et orgue; *Histoire du mauvais riche*, à 8 v. (2 chœurs), 2 violons et basse. — (Rés. 1171), Duos, cantates (manuscrits).

Conservatoire de Paris (Rés. 711) : 3 vol. in-f°, mss. du dix-septième siècle, comprenant, le premier : *Jephte; Jonas; Turbabuntur impii* (Plainte des damnez); *Vidi impium; Sub umbra noctis; Quare fremuerunt; Si linguis hominum; Insurrexerunt in nos; Qui descendunt mare; Revertimini, prevaricatores; Iste sanctus; O dulcissime Jesu; Militia est vita hominis; Le Rudiment*, nominativo : hic, haec, hoc, plaisanterie musicale à 4 v. [en réalité, de Dom. Mazzocchi]; *Les Cyclopes*, fabricum per incudem, à 3 v.; *Rusticus cum mortuum*, testament d'un clerc, à 2 v.; *Venerabilis barba capucinorum*, à 3 v.; *Requiem aeternam*, sur l'air : « Quand mon mari vient de dehors, » plaisanterie sur le plain-chant; — le second : 27 motets et cantates; — le troisième, 33 airs italiens. Plus une *Messe à 8 voix*, une *Messe à 12 voix*, sur l'air : « L'homme armé », et 25 motets et cantates.

Liceo Musicale de Bologne : *Messe à 8 voix*, ms. autographe (?); *Cantate* a voce sola et a 3, con basso continuo. mss. autog.; *Motetti*, à 4 v. (autog.); *Sacri concerti musicali*, à 2, 3, 4, 5 v. (Rome Mascardi, 1675), canto ; Conseils pour jouer de l'orgue.

Conservatoire de S. Pietro à Majella (Naples) : *Arie*, p. voce sola.

Bibliothèque Chigi, à Rome : 9 arie a 2, 3, etc. v. (ms.); *Serenata*, a 3 voc.,

Carissimi avait écrit des opéras (1), (bien qu'on en ait longtemps douté) (2); mais il s'en détourna vite, peut-être à cause de son amour pour la vraie musique et des concessions que l'opéra forçait à faire au goût mondain, plus probablement encore par une naturelle inclination vers les pensées pieuses et par les occupations de sa charge.

Il écrivit aussi des livres théoriques très appréciés : des *Conseils pour jouer de l'orgue* (manuscrit de Bologne) et un *Ars cantandi*, traduit et publié à Augsbourg en 1696, réédité sept fois jusqu'en 1753.

Ce génie puissant et calme, nourri des traditions des maîtres du seizième siècle, et soutenu par sa forte personnalité, a eu le talent de profiter des conquêtes nouvelles, sans renoncer à celles du passé. Il adopte la révolution dramatique du dix-septième siècle, mais avec toutes les ressources de l'art musical du seizième. Dans le style polyphonique et le chant figuré, il est le réel successeur de Palestrina, le chef de l'école romaine. Dans le style dramatique, il est l'intermédiaire obligé entre Peri et Mozart. Cette double supériorité le rendait surtout propre au genre de la *cantate*, qu'il porta à la perfection. — Née en même temps que la monodie, à la fin du seizième siècle, la cantate (3) participait à la

con viol., paroles de Fr. Balducci. — Il faut y joindre : les *Missae a 5 et a 9 voc. cum selectis quibusdam Cantionibus* (Cologne, 1665 et 1666, in-f°, 10 part. sép.); *La Plainte des damnez* s'y retrouve encore; — et la collection *Musica romana* d. d. Foggiae, Carissimi, Gratiani, aliorumque, publiée par le P. Spiridione, à Bamberg, en 1665. — *Le Jugement de Salomon* est attribué à Samuel Capricorni. L'authenticité du *David et Jonathas* est douteuse. Il faudrait reviser aussi celle d'un certain nombre des compositions du Conservatoire. Quelques airs de Carissimi sont disséminés dans les *Raccolte d'Arie* du dix-septième siècle, en particulier dans celles de 1646 (bibl. Landau, de Florence) et de 1679 (bibl. Barberini, de Rome).

Les bibliothèques anglaises, et en particulier le British Museum et le Christcollege d'Oxford possèdent de belles collections des cantates de Carissimi (quelques-unes proviennent de la succession de Burney). Quelques manuscrits de Carissimi sont aussi à Hambourg. — Les chanteurs de Saint-Gervais ont exécuté l'an passé, à Paris, des fragments de *Jephté*. *Jonas* a été donné intégralement à Cologne, en 1876, sous la direction de F. Hiller, qui en a retouché l'instrumentation.

(1) *Le Amorose passioni di Fileno*, représentés en 1647, casa Casali, à Bologne (livret au Liceo Musicale, 7429).

(2) Gevaert, *Gloires de l'Italie*.

(3) Burney cite Benedetto Ferrari de Reggio qui, dans ses *Musiche varie a voce sola* (Venise, 1638), intitule une pièce : *Cantata*. Il cite aussi les *cantate*, ariette e duetti de Barbara Strozzi, 1653. Mais il y en avait eu bien avant, avec ou sans le titre.

fois du lyrisme, et du drame sous ses deux formes : récitatif et mélodie. Telle qu'elle nous apparaît dans les manuscrits de Paris, elle semble plutôt faite pour le chant des concerts que pour le jeu scénique. Nous savons pourtant que quelques-unes au moins des cantates de Carissimi furent représentées. C'est ainsi que nous avons la date du *Sacrificio d'Isacco*, « poème d'un jésuite, musique de Iacopo Carissimi, maître de chapelle de l'Apollinaire », joué dans l'hiver 1655-1656 au Collège Germanique, sans doute devant Christine de Suède (1).

En général, un court prologue instrumental ouvre la pièce (2); le plus souvent, il se compose de quelques mesures seulement, et l'auteur entre brusquement dans le drame (3). Un petit nombre de lignes, quelquefois une seule, fixent le lieu de la scène et exposent le sujet. Le ténor récite; puis les personnages agissent directement (4). Quand le lyrisme domine, les voix et l'orchestre s'unissent (5). C'est exactement la forme de Bach. La principale différence vient du rôle considérable que l'orchestre a pris chez Bach, rôle qui, chez Carissimi comme chez tous les Italiens, est attribué aux chœurs (6). Le récitatif a perdu sa raideur; c'est l'expression naturelle des sentiments. Le chant, tantôt douloureux et poignant comme la foi du Nord, tantôt d'une suavité pénétrante comme le dessin des monts Albains, dit sobrement ce qu'il veut dire, avec une vivante précision; jamais sentimental, il est toujours puisé aux sources même du cœur.

Inférieur à Schütz et à Bach pour le lyrisme instrumental (7), peut-être supérieur à eux pour le récitatif et la *voce sola*, il les égale quand il remue les grandes masses chorales (8) et jette la polyphonie des voix dans l'action dramatique (9). On ne saurait

(1) *Avvisi di Roma.*

(2) *Judicium Salomonis, Balthazar.*

(3) *Plainte des damnez.*

(4) Dialogue d'Abraham et d'Isaac.

(5) *Historia Divitis* à 8 voc. ou 2 chœurs cum 2 viol. et organo.

(6) On ne pense pas à le regretter. C'est ainsi chez Raphael. La couleur y est si justement ce qu'elle doit être, qu'on ne songe pas à se plaindre qu'il n'ait pas usé de toutes les ressources et puisé à pleines mains dans les trésors de Venise.

(7) Il a cependant de la grandeur parfois. Introduction de *Balthazar.*

(8) *Jephté. — La plainte des damnés.*

(9) Ils ont d'ailleurs su s'en souvenir. Hændel a par exemple, dans le chœur de Samson : « Hear Jacob's God, » employé le « Plorate filiae Israel » de *Jephté.*

rien trouver de plus puissant que *la Plainte des Damnés* (1). Où Mazzocchi, Marazzoli et leurs prédécesseurs nous eussent fait une leçon didactique et morale, Carissimi nous peint une fresque toute passionnée, un Jugement dernier, mais sans froides allégories et avec une sobriété d'art digne de Raphaël. L'enfer s'ouvre; il en sort un cri déchirant de profondes douleurs; des gémissements entrecoupés qui alternent avec les puissantes tenues de l'orgue, comme un hurlement s'échappe d'une poitrine oppressée qui ne peut plus le contenir, et qui respire à peine. L'implacable Fatalité étend son ombre sur le drame et entraîne tout le morne édifice, l'éternel de ces douleurs. — A côté de cette sombre épouvante, sourit la tendre et sereine *historia Divitis* (2), ou la grâce Racinienne de la fille de Jephté, ou la mélancolie pieuse d'Abraham et Isaac, confiants en la volonté de Dieu.

Tel qu'il nous est possible d'en juger par les débris de son œuvre, Carissimi nous apparaît comme une âme forte où les passions se sont concentrées dans le sentiment religieux. Elles débordent parfois en accents dramatiques, que baigne, comme la pure lumière de la campagne romaine, sa tendresse de cœur et la majestueuse mélancolie chrétienne. L'ordre et l'unité qui rayonnent au travers de son œuvre en font l'exceptionnelle grandeur.

***

Moins parfait, mais plus profond, et d'un génie moins pur mais plus varié, se présente à nous Francesco Provenzale. Ce musicien dont le nom paraît, si je ne me trompe, pour la première fois dans un livre sur la musique (3), mérite d'être associé à la gloire de Carissimi qui le surpasse par la perfection de la forme, mais qu'il devance à son tour par je ne sais quoi de plus moderne, et l'acuité d'une méditation repliée sur elle-même.

L'importance de Provenzale est rendue plus grande par son rôle historique dans l'art napolitain. C'est encore une opinion courante que Naples n'a rien produit avant les dernières années du dix-septième siècle, et que sa musique dramatique commence à Scarlatti. Les Italiens sont les premiers à répandre cette idée

(1) A 5 voix, 2 violons et orgue (Bibl. Nat., Rés., Vm, 1469).

(2) « En vitae suprema. »

(3) Quelques lignes, erronées, dans le *Dictionnaire* de Fétis. — Un mot dans Florimo.

fausse, que nous avons partout entendu répéter, à Naples même, au reste peu soucieuse de sa gloire passée. La beauté de quelques pages, rencontrées par hasard, nous a mis sur nos gardes contre la valeur d'une telle assertion, et après de courtes recherches, la découverte de certaines partitions nous a donné la preuve que non seulement il existait à Naples un art mélodramatique avant Scarlatti, mais qu'il était absolument original et supérieur à celui de toutes les autres villes de l'Italie (à l'exception de Venise), et qu'enfin Scarlatti, loin de marquer le faîte de l'opéra, était le premier échelon de sa décadence.

Nous avons vu que la séduction de Venise s'était imposée aux théâtres napolitains et qu'elle avait conquis l'esprit public. Dans l'éclat de cette mode étrangère, les débuts des grands musiciens indigènes n'ont eu aucun retentissement, et leur vie tout entière se passe dans une paix presque ignorée. Ils vivent en dehors de leur époque, au fond de leur âme solitaire.

Ils vivent cependant, et c'est le devoir de chacun de tâcher que leur génie ne soit pas perdu pour nous, comme il le fut pour leurs contemporains.

A vrai dire, le génie de Provenzale a nourri son époque ; les plus illustres noms de la musique napolitaine sont sortis de son école ; mais ils ont absorbé en eux toute la gloire et ils ont fait oublier le maître qui les surpassait.

Francesco Provenzale est né vers 1610 (1). On ne sait presque rien de sa vie ; on ignore la date de sa mort (2). Sa modestie ne

(1) Florimo, *Scuola musicale di Napoli.*

(2) Voici les œuvres que j'ai pu retrouver de ce maître :

1. 1670 *Difendere l'offensore, ovvero la Stellidaura Vendicata*, opéra en 3 actes, livret A. Perrucci. 5 personnages : Orismondo, Armidoro, Stellidaura, Armillo, Giampetro Calabrese. (Sans chœurs.)

Manuscrit sans titre, sans liste de personnages, sans date ni nom d'auteur. Quelques lignes de la dernière scène m'ont permis de retrouver son origine, et de l'identifier avec la *Stellidaura vendicata* que mentionne Croce, *Teatri di Napoli*, p. 191. (Bibl. Sainte-Cécile, Rome.)

2. 1671. *Il Schiavo di sua Moglie*, opéra en 3 actes, avec prologue. Personnages : Ippolita; Menalippa; Melinta vecchia; Theseo; Ercole; Atreste; Timante; Sciarra Napolitano; Lucillo Paggio; Amore, Bellezza, Otio, Prologo. (Sans chœurs.)

Manuscrit avec titre et nom d'auteur. A la dernière page : « Franc. Provenzale scrisse 1671. Gaetano Venetiano, allievo di S. M. d. q. di Napoli, 1675. » (Bibl. Sainte-Cécile, Rome.)

3. *Missa dei defunti* en ré mineur, à 4 voix (C. A. T. B), 2 violons et basse (appartenente al R^le arch. di mus. in S. Sebastiano et Sigismondo

contribua pas peu à augmenter l'obscurité qui s'est étendue autour de lui. C'est à peine s'il signait ses musiques, et moins de quinze ans après la première représentation de sa *Stellidaura*, à une reprise de la pièce en 1685, son nom n'est même pas mentionné; celui seul du librettiste est connu de Florimo. Il n'est donc pas douteux que beaucoup de ses œuvres ne soient perdues dans les bibliothèques et les archives de la province de Naples,

Archivario). 44 pages. Partition manuscrite. (Conservatoire S. Pietro a Majella, Naples.)

4. *Motet* à 2 voix sopran. pour la Madone, avec orgue, en parties. (Idem.)

5. *Pange lingua* à 9 voix, violons et basse (« partitura originale et autografa (?) tenuta dal P. Massa Agostiniano Scalzo, e regalata dal M. Parigi »). Dans tous les cas, la première page *seule* serait autographe. (Idem).

6. *Pange lingua* à 8 voix (partitura). (Idem.)

7. *Pange lingua* à 2 voix avec violon et basse (partitura). Authenticité plus que douteuse. Copie d'ailleurs moderne. (Idem.)

8. « Voi, ombre notturne, » soprano e tenore, col solo basso. (S. Pietro a Majella, Naples. Dans de petits recueils oblongs de musique de chambre, mss. du temps; contenant également du Luigi Rossi, Marazzoli, Carissimi, del Violino, Liberati, Pasqualini, Areviglio.)

9. « Pensieri, che fate, » dialogue à 2 sopran. (Idem.)

10. « Gionto il fatal di che Clorinda vezzosa, » cantate d'après le Tasse, col solo basso. (Idem.)

11. « Squarciato appena avea con strali d'oro, » cantate col solo basso. (Idem.)

12. « A che mi ami, o stelle, » cantate col solo basso. (Idem.)

13. « La mia speme e vanità, » cantate col solo basso. (Idem.)

14. « Me l'ha detto chi lo sà, » cantate col solo basso. (Idem.)

15. « Sdegnosetto e che vuoi tu ch'io non t'ami, » cantate col solo basso. (Idem.)

Comme je le dirai plus loin, je joindrai à ces œuvres, jusqu'à preuve contraire :

16. 20 décembre 1678. *Chi tal nasce, tal vive, ovvero Alessandro Bala*, opéra en 3 actes, 1er livret de A. Perrucci. Musique : Francesco della Torre. (Sans chœurs.) Manuscrit sans date ni noms d'auteurs. (Monastère du Mont-Cassin.)

Fétis, qui ne connaît d'ailleurs des œuvres ci-dessus mentionnées, que (par ouï-dire) le *Pange lingua* à 9 voix, avec orchestre et ritournelles, et le *Tantum ergo* (pour soprano solo et orgue con coro pieno) qui en fait partie, note de plus : *La Colomba ferita*, drame sacré; *La Geneviefa*, oratorio; *L'infedettà abbatuta*, oratorio composé pour Assise. — Ce qui diminue un peu l'intérêt de ces assertions, c'est qu'il attribue à *La Colomba ferita* la date de 1609, antérieure à la naissance de Provenzale.

Il faut enfin ajouter : 1658. *Teseo, ovvero l'incostanza trionfante*, opéra en 3 actes, représenté au palais, poésie de Gregorio Chiave, et dédié all eccell. D. Gassia d'Aro, conte di Cariglio, vicerè, luogotenente e capitan generale del regno di Napoli, que nous n'avons pu retrouver (Voir Florimo et Croce).

sous l'anonyme, ou même sous un nom d'emprunt (1). Le manque de liberté du travail et l'ignorance des bibliothécaires les y maintiendra sans doute encore longtemps.

Ce qui tendrait à prouver qu'il y eut une sorte de parti-pris chez l'auteur, de rester dans sa tranquille médiocrité, c'est d'abord que quelques-unes de ses œuvres jouirent d'un très grand succès, longtemps conservé (2). Nous savons de plus, qu'il occupait certainement la première place dans l'estime des connaisseurs; car il fut maître de la chapelle palatine, et en 1670, il fut élu premier maître de contrepoint et de composition du Conservatoire della Pietà dei Turchini (3). C'est ainsi qu'il forma des élèves tels que Domenico Sarro (1678-?), Nicolà Fago (1674-?) et Alessandro Scarlatti (1659-1725). Sa collaboration avec le premier poète napolitain de l'époque, Andrea Perrucci, est un autre témoignage de l'estime où l'on tenait sa valeur dramatique.

Si peu qu'il nous reste de Provenzale, nous en avons assez pour juger de son génie sous toutes ses formes : musique de chambre,

(1) La très grande analogie de style qui existe entre l'*Alessandro Bala* du Mont-Cassin et les partitions de Provenzale, et certaines curieuses analogies de noms, m'ont fait concevoir une hypothèse que je me hasarde à présenter : c'est que Francesco Provenzale et Francesco della Torre ne sont qu'un seul et même homme.

Francesco della Torre est noté par les historiens du théâtre napolitain, comme l'auteur de l'*Alessandro Bala* de décembre 1678. C'est lui de plus, qui prend à la fin de 1678, 1679, pour sept ans, l'entreprise du théâtre S. Bartolomeo, de concert avec un certain Gennaro della Chiavi (qui serait un peu architecte et impresario). En 1681, un incendie détruit le théâtre. En 1684, Francesco della Torre reprend la location du nouveau S. Bartolomeo avec Nicc. Vaccaro et Filippo Schor. A partir de ce moment, à ce qu'il semble, son nom disparaît.

Or le nom de Francesco Provenzale s'est éclipsé depuis l'apparition de celui de della Torre. Il faut remarquer de plus : 1° que Provenzale n'est peut-être pas un nom, mais un surnom de race, et della Torre un surnom d'origine; que le Conservatoire de la Pieta dei Turchini, dont Provenzale était le directeur, se nommait aussi, si je ne me trompe, « della Torre dei Turchini; » 2° qu'il peut très bien avoir pris un nom d'emprunt pour diriger un théâtre dont il était le plus grand compositeur, et que son associé, Gennaro della Chiavi, ressemble étrangement au Gregorio Chiave, son librettiste du *Teseo* de 1658.

(2) Représentations réitérées de la *Stellidaura* au palais, in casa princ. di Cursi Cicinelli, au théâtre S. Bartolomeo (Voir sonnets dans les *Idee delle muse*, poés. del dott. A. Perrucci. Naples, 1695. — Gimma, *Elogi*. Napoli, 1703, II, 55). — Le *Tantum ergo* fut exécuté tous les ans, jusqu'au commencement de ce siècle, à S. Domenico Maggiore.

(3) Le Conservatoire della Pietà dei Turchini avait été fondé en 1583, et ses règles furent soumises à l'approbation de Philippe II.

musique d'église, style récitatif, style tragique et comique. Dans toutes également, nous sentons le musicien de race, soucieux de la supériorité de son art, qui ne l'asservit pas à la poésie, et le laisse parler librement sans les préoccupations littéraires des Florentins et des Romains. Une certaine rudesse, un reste d'archaïsme, quelque sévérité de développement, règne à travers la grâce des airs de concert, la tranquillité religieuse des messes, la vie libre des drames, et les mène avec grandeur, comme une âme forte et austère parmi les actes joyeux ou indifférents de la vie.

Sans nous arrêter à la musique religieuse ou mondaine (qui n'est pas de notre sujet, et montre d'ailleurs moins bien l'originalité du maître) (1), j'examinerai les deux curieuses partitions de la bibliothèque Sainte-Cécile.

La Stellidaura Vendicata (2) a un double intérêt. Le livret sur lequel Provenzale écrivit sa musique est du Sicilien A. Perrucci. L'ensemble est donc d'une étude intéressante pour le théâtre napolitain. Ce n'est plus ici le bon goût un peu froid d'un lettré, instruit par les souvenirs de l'antiquité. C'est une imagination bizarre et violente de barbare trop civilisé, un Shakespeare énervé et sans pensée, un mélange de raffinement et de sauvagerie. On y remarque surtout cette parfaite insouciance du bon goût qui nous choque encore aujourd'hui, nous autres Français, dans les productions contemporaines de l'Italie (les derniers opéras de Mascagni et de Verdi), et qui est peut-être une puissance, le courage de dire ce que l'on pense sans crainte de l'ironie, sans cette fausse honte qui étouffe chez les races très cultivées tant de forces généreuses et de premiers mouvements.

La Stellidaura n'est pas une tragédie classique; c'est déjà un drame romantique. On y voit du *Trouvère* et du *Roméo et Juliette*. En voici l'analyse par curiosité :

Le prince Orismondo aime passionnément une jeune fille inconnue, élevée à la cour, Stellidaura. Elle n'a d'attentions que pour Armidoro, ami intime du prince. Orismondo les surprend

(1) Il faudrait au reste examiner de près les manuscrits de Naples. L'authenticité de certains morceaux religieux ou de certaines pages en est douteuse. C'est ainsi que le *Pange lingua* à 2 voix est probablement d'un contemporain de Pergolèse, et que la *Missa dei defunti*, d'un très beau style, très avancé, d'une pureté qui rappelle Mozart, n'offre pas des garanties certaines.

(2) Un livret de 1685, dédié au vice-roi, donne les noms des acteurs. Mongitore la dit imprimée déjà en 1670.

tous deux la nuit; fou de jalousie, il blesse son ami d'un coup de pistolet. Stellidaura défend Armidoro, et, s'emparant d'une épée, veut continuer la lutte, qu'Orismondo refuse, sans se faire connaître. Armidoro découvre par ses domestiques le nom de l'agresseur; partagé entre l'indignation et l'ancienne amitié, il se venge du roi, en le torturant de jalousie, au récit de son bonheur (1). Cependant Stellidaura, instruite de son côté, veut prévenir les nouveaux projets meurtriers d'Orismondo; elle se déguise en homme, pénètre sous un masque dans le palais, surprend le tyran pendant son sommeil, et lève l'épée sur lui. Armidoro survient, et sauve son ami. Il ne reconnaît point sa maîtresse, qui refuse de se nommer; et, sur son propre conseil, Orismondo la condamne à mort. Stellidaura se soumet, elle boit le poison; mais on se doute bien que ce n'est qu'un narcotique (2). — Cependant on la reconnaît; Orismondo la fait ensevelir dans les caveaux royaux, et c'est là que nous la retrouvons, avec son amant désespéré, soupirant les métaphores d'usage. « La lumière est éteinte, voici les lis changés en pâles violettes. » Il s'évanouit de douleur à la fin de son *Aria*. Stellidaura se réveille, et croit à son tour qu'Armidoro s'est tué. Elle court frapper Orismondo. Mais celui-ci vient d'apprendre que Stellidaura est sa sœur, et il la donne à Armidoro.

Parmi ces scènes, que j'ai simplifiées le plus possible, un paysan calabrais, domestique du tyran et son sbire au besoin, promène sa belle humeur poltronne et goguenarde, et fait assaut de finasseries avec le valet d'Armidoro. La nature joue son rôle; la lune, les étoiles, les caveaux, les prisons, les changements fréquents de décors, achèvent de disperser l'intérêt, et de donner l'idée d'un art très différent de celui de Florence et de Rome. La langue est des plus emphatiques, et il faut l'admirable musique de Provenzale pour donner du naturel et de la profondeur aux passions.

L'Esclave de sa femme est sans doute aussi de Perrucci; mais la pièce est plus intéressante; il y a plus de finesse dans le dialogue

(1) Ici, l'erreur de deux laquais, porteurs de messages d'amour, amène les habituelles complications de dépit amoureux.

(2) Les âmes sensibles du public italien veulent bien encore assister au spectacle de la mort, mais à la condition de n'y pas croire, ou d'être détrompées tout de suite. Dans *La Caduta de Decemviri* de Scarlatti et Stampiglia, pour ne pas les affliger, Virginius ne tue pas Virginia; ce n'est qu'une égratignure; elle épouse à la fin son fiancé Icilius. — Se rappelle-t-on l'*Œdipe* de Sacchini?

et dans l'analyse des sentiments. La musique donne une idée encore plus haute de Provenzale.

Après un prologue, où l'Amour prisonnier de la Beauté n'obtient sa liberté qu'après avoir promis de rester à son service et d'enchaîner les hommes à ses liens, le poète nous transporte au pays des Amazones et nous trace le récit de l'expédition d'Hercule et de ses compagnons, Thésée, Atreste et Timante. Ils sont vainqueurs après un combat acharné; mais c'est presque aussitôt pour tomber aux genoux, Thésée d'Hippolyte, Hercule de Ménalippe. Or Timante n'est pas Timante : c'est Leucippe, époux de Ménalippe. Sauvé du massacre que les Amazones ont fait de leurs maris, et toujours amoureux, il est venu se faire condottiere d'Hercule pour revoir celle qu'il aime et qui ne pense plus à lui. L'amour de Ménalippe pour Thésée qui la repousse, sa jalousie, celle d'Hercule et de Timante, celle même d'Hippolyte qui se croit trahie par Thésée, la grandeur d'âme d'Hercule qui se sacrifie à son ami quand il sait son histoire, les doléances d'une vieille Amazone (Melinta), qui tremble toujours pour son honneur, et conspire en vain contre lui, le bon sens bouffon du Napolitain Sciarra et l'ironie irrévérencieuse du page Lucillo remplissent la pièce (1) qui est agréable, vive, pleine de fantaisie et d'imprévu, et parfois bien écrite, en style alerte et dramatique. Les caractères ne sont pas mal tracés. Celui d'Hercule, qui se sent brûlé d'amour, avant de savoir de qui il est amoureux (2); celui

(1) Il s'y mêle un épisode de tragicomédie italienne. Timante, chargé par l'amoureux Hercule de commander l'armée en son absence, la fuit pour surveiller Ménalippe, fait répandre le bruit de sa mort, et se déguise en esclave prisonnier qu'Atreste présente à Hercule sous le nom de Sélim. Sélim se met tout aussitôt à parler le turc de Moliere, et Hercule en fait présent à Ménalippe, enrichi d'un affreux calembour que lui inspire la galanterie. « Se schiavo so'io di barbaro core, à chi tiene le catene, per mostrar che per lei *moro*, mand'il cor per man d'un *moro*, à chi tiene le catene. » — Ce mélange de comédie italienne, de tragédie grecque, de persiflage napolitain et de majesté romaine, ne choque point grâce à la verve facile de l'auteur, et à l'exubérance de vie qui l'anime d'un bout à l'autre.

(2) Acte I, scène 13 :

Thésée : D'où vient le trait d'amour qui te frappe?

Hercule : De celle-ci (il montre Hippolyte).

Thésée : O dieux! qu'entends-je!

Timante : Je respire...

Hercule : Je voulais dire : d'abord; mais ensuite...

Timante : Ohime!

Hercule : Mon amour revient à celle-là (il montre Ménalippe), et s'y tient.

Timante : O dieux! qu'entends-je!

de Ménalippe, l'amazone indomptable, qui veut mourir après la défaite, puis s'éprend de Thésée, ordonne qu'il l'aime et ne recule devant aucun moyen, prête à tuer Hippolyte, à laisser mourir Timante, à perdre Thésée même; la seule qui ose tenir tête en face à Hercule, — sont particulièrement vivants.

Pas plus que *La Stellidaura*, le *Schiavo* n'a de chœurs. Le rôle où Provenzale a mis le plus de son âme est celui de Timante. Seul au milieu d'amis qui ne le connaissent pas, déchiré d'amour pour une femme qui a voulu le tuer, et qui le trahit, il concentre en lui toute la tristesse du drame, et Provenzale l'a pris pour interprète de ses propres sentiments.

On sent d'ailleurs dans toute l'œuvre une rare facilité dramatique, une souplesse d'expression également supérieure dans le rire et dans les larmes. Les dialogues sont finement menés, avec une élégance ingénieuse. Les railleries du page et la verve du valet trouvent des formes vives et spirituelles. Certains morceaux comiques sont d'un style si délicat et si aisé qu'on les croirait de Mozart (1).

Mais la musique du Schiavo doit sa grandeur, moins à ses qualités dramatiques qu'à la puissance de l'âme de l'auteur qui transparaît au travers. Ame forte et concentrée, qui souffre et trouve une volupté chrétienne à souffrir; âme mélancolique, où passent les remords évangéliques de Bach et les appels d'angoisse d'Amfortas (2); âme calme pourtant, assurée en sa foi, que la souffrance n'altère pas, parce qu'elle la sait nécessaire, et qui la renferme en soi; fortement appuyée sur la conscience de règles supérieures et certaines, les règles de son art, les règles de l'esprit, les règles de la foi. Homme du dix-septième siècle avec des tristesses que nous nous attribuons, et qui furent de leur temps, mais qu'ils ne crièrent point, Provenzale a les deux côtés si originaux du caractère de Bach : les flots de mélancolie qui dorment au fond de lui, l'insouciante gaieté qui s'amuse à la surface : celle-ci pourtant moins enfantine, celle-là plus concentrée; moins riche d'imagination, aussi riche d'émotion; si fort et si grandiose, qu'en quelques-uns de ses airs il touche aux plus hauts sommets qu'ait atteints la tristesse héroïque de l'âme humaine (3). Nulle époque n'a su mieux rendre que le dix-septième

(1) *Schiavo*, acte I, scène 19.

(2) *Schiavo*, acte III, scène 4. Air de Timante.

(3) Bien des passages rappellent Bach; par exemple, le duo qui termine le 1er acte de *Stellidaura*, et semble d'une de ces cantates où le Sauveur con-

siècle, en musique comme en poésie, cette morne et puissante douleur qui sait qu'elle est nécessaire, cette grandeur résignée dans l'amertume profonde, telle qu'elle s'exprime dans l'Amazone vaincue par la Divinité. (« Se la caduta mia ne'cieli fu stabilita, non risorgo piu. ») Combien ne faut-il pas regretter le développement tardif de la musique, lorsque l'on entrevoit sous ses maladresses, et avec des ressources si incomplètes, la même supériorité d'âme qui resplendit dans les autres arts au dix-septième siècle!

La grâce de mélancolie qui rend Provenzale si attrayant est toujours sobre et discrète, plus que l'art même de Bach. Il serait puéril de comparer la richesse débordante de celui-ci au petit nombre d'œuvres que nous connaissons de l'autre. Mais si l'imagination est incomparablement plus puissante chez Jean Sébastien, la raison est plus forte chez le vieux Napolitain, et le cœur n'est peut-être pas moins grand. J'espère qu'on ne m'en voudra point d'avoir tâché de faire revivre, d'une façon qui semblera un peu partiale, un grand artiste disparu dans l'oubli. Si peu connu encore, il sera tout aussitôt un ami pour ceux qui auront une fois entendu quelques-uns de ses chants. Ils verront reparaître cette figure d'un charme sérieux et profond : tel le ravissant prélude qui prépare au *Schiavo*, semblable à deux yeux souriants dans un grave visage (1).

*
* *

La parfaite sobriété de cet art, qui ne dit rien de trop, qui ne parle jamais pour parler, mais qui va jusqu'au bout de sa pensée, sans en atténuer la force et l'austérité par complaisance pour les faiblesses du public, marque dans l'histoire de la musique italienne, comme dans celle de l'Opéra, une époque unique, presque aussitôt dépassée. Les Scarlatti vont paraître, et avec

sole l'âme endolorie de ses péchés; — ou l'air de Ménalippa : « lasciatemi morir » (acte I, scène 8 du Schiavo), avec quelque chose de plus grandiose encore (l'*Amazone* de Polyclète). — D'autres pages font songer à Gluck ou à Haendel (acte III, scène 2 de *Stellidaura*, air d'Orismondo); un petit nombre à Wagner (au Wagner de *Parsifal*. — Rôle de Timante).

Les harmonies sont souvent hardies, d'une dureté expressive.

Les partitions sont écrites pour voix, 2 parties de violons, et basse.

(1) On le retrouvera à la fin du volume, avec quelques-uns des plus beaux airs de Provenzale. — Nous avons fait entendre cette année, à un concert, quelques fragments du *Schiavo* et de *Stellidaura*.

eux le style tuera la pensée. On aura plus d'expressions que d'objets à exprimer; l'élégance des manières fera oublier l'insignifiance de l'âme. Ce que n'ont pu les génies, les beaux diseurs l'accompliront. L'Opéra s'environne d'une splendeur triomphale, et comme au temps des Guide, l'art est plus populaire, alors qu'il s'affaiblit.

CHAPITRE VII.

L'OPÉRA EN ALLEMAGNE.

L'opéra n'est, en dehors de l'Italie, qu'un objet de luxe, dont le goût et les procédés sont appris. — Les cours de Munich et de Vienne l'introduisent en Allemagne. — Roland de Lassus à Munich, et les premiers spectacles en musique. — La *Dafné* de Schütz. *Seelewig* de Staden.

Heinrich Schütz. Sa vie et ses œuvres. — Influence de G. Gabrieli. — Son génie original. Son lyrisme dramatique. Rôle important de l'orchestre et des chœurs dans l'opéra allemand. Analyse de *La Conversion de saint Paul*. — Caractère de Schütz. Sa grandeur de foi et de pensée au milieu de la guerre de Trente ans.

La *Philothea* de Munich. — Affaiblissement de la personnalité en Allemagne après la guerre de Trente ans. Influence prépondérante de l'art italien. — L'opéra à la cour de Bavière. — Les Italiens en Allemagne. — *Paride* de Bontempi. — Les livrets d'opéra. Leur extravagance pompeuse. — Bernabei. Steffani.

Le théâtre de Hambourg. — J. W. Francken. Bibliographie de ses œuvres. — Reinhard Keiser. Comparaison de Keiser et de Scarlatti. Leur art est analogue, mais leur rôle est différent. Scarlatti précipite la décadence italienne ; Keiser fraie la voie à Haendel et à Bach.

Cependant l'Opéra avait passé les Alpes ; les cours du Nord, nouvelles venues dans l'art, ne pouvaient manquer de se parer de ce luxe aristocratique, en exagérant, comme font les parvenus, son faste inutile. Un petit nombre d'hommes de génie, ou de grand talent, mettront une âme sous ces parades de princes ; mais l'ensemble conservera toujours un caractère factice. La musique dramatique reste, au dix-septième siècle, en dehors de l'Italie, un article d'importation. Elle ne répond pas aux instincts de la nation. En France, c'est le sentiment musical qui fait défaut ; en Allemagne, le sentiment du drame ; en Angleterre (1), tous les deux. L'équilibre vivant du cœur et de l'action reste le privilège

(1) Il ne s'agit naturellement que du dix-septième siècle.

de l'Italie, dont l'influence rayonne au loin par les Gabrieli, les Bontempi, les Cesti, les Bernabei, les Vivaldi, les Steffani, les Bononcini et les Caldara en Allemagne; — par les Luigi Rossi, les Sacrati, les Cavalli et les Lully en France; — et par leurs disciples allemands et français en Angleterre.

C'est par les deux cours méridionales de Munich et de Vienne que le genre nouveau pénètre au Nord (1).

Si la musique n'avait nulle part été négligée en Allemagne, où elle comptait un nombre considérable de compositeurs et de virtuoses à la fin du seizième siècle (2), Munich tenait le premier rang parmi les villes artistes, grâce au goût de ses princes et à l'influence de Roland de Lassus. Il y vécut avec ses deux fils, Ferdinand et Rodolphe (3), parmi une cour de musiciens alle-

(1) Bernabei (1620-1687), maître de chapelle à Munich, de 1673 à 1690; Cesti (1620-1669), vice-maître de chapelle à Vienne, en 1668; Bontempi (1630-1697), maître de chapelle à Dresde, en 1662; Vivaldi, maître de chapelle du landgrave de Hesse-Darmstadt; Steffani (1650-1730), étudie à Munich; maître de chapelle à Hanovre; Bononcini, à Vienne (1699-1703), puis à Berlin (1703-1706), et de nouveau à Vienne; Caldara, vice-maître de chapelle à Vienne, en 1718, et maître de composition de Charles VI, etc.

Je rappelle que l'empereur Rodolphe appelle à sa cour en 1603 Horazio Vecchi, qui dédie son *Convito*, en 1597, à Ferdinand II, archiduc d'Autriche. — Monteverde dédie en 1638 ses *madrigali guerrieri* à l'empereur Ferdinand III, et en 1640 sa *Selva morale* à l'impératrice Eléonore. — Agazzari a séjourné à la cour de l'empereur Mathias..., etc.

Depuis 1657, l'empereur Léopold Ier fait recueillir toutes les partitions italiennes nouvelles dans sa Bibliothèque Léopoldine de Vienne. Beaucoup de princes allemands ont leur loge à l'Opéra de Venise.

Les empereurs eux-mêmes se mêlent de musique. L'année dernière, a commencé la publication d'une édition populaire de leurs œuvres musicales (sous la haute direction du ministère autrichien). La première livraison comprend : un *Miserere* pour soli, chœur mixte et orgue, de Ferdinand III; une *Missa angeli custodis* (soli, chœur, quatuor à cordes et orgue), et le motet *Sub tuum praesidium* (soprano, chœur mixte et orgue), de Léopold Ier, et la cantate *Regina cœli* (soprano, orchestre et orgue), de Joseph Ier. Léopold compose la *Licenza* des *Disgrazie d'amore* de Cesti, en 1667.

(2) Gian le Couk, Pevernage, Filippo di Monte, Jacob von Werth, Jacob Regnart, viennent en Allemagne. Jacob Händel est à Prague; Hans Leo Hassler de Nuremberg, à Augsbourg; Seth Calvisius à Leipzig. A Magdebourg brillent de nombreux organistes et maîtres de chant : Leonhard Schröter, Gallus Dressler, Friedrich Weissensee. A Hambourg est établi Hieronymus Schulz (Praetorius). A Kœnigsberg, Johann Eckard (Voir Winterfeld, II, 1).

(3) Roland de Lassus (1520-1594), né à Mons, et maître de chapelle au Latran vers 1545, entre au service d'Albert de Bavière vers 1556 ou 1557; maître de chapelle à Munich (à 400 florins d'appointements), il y compose

mands ou italiens, attirés par le duc : Jacob Fossa, Anton Morari, Giulio Gigli, etc.

La première mention d'un spectacle lyrico-dramatique est de 1568 (1), sous le duc Albrecht V. On le voit d'après un livre de comptes, où le Napolitain Massimo Trojano, et Simone Gatti, musiciens connus, reçoivent 20 florins pour avoir joué une comédie. La musique en a été perdue; mais Trojano nous a laissé le récit des représentations lyriques, données en l'honneur des noces du prince Wilhelm. Roland de Lassus y jouait lui-même,

ses œuvres les plus renommées, et y meurt (de folie) en 1594. Il avait été anobli par l'empereur Maximilien, le 7 décembre 1570, à la diète de Spire.

(1) Je passe sur les *Mystères*, communs à toute l'Europe chrétienne (Voir L. Janssen, *L'Allemagne à la fin du moyen âge*, et Wilken, *Geschichte der geistlichen Spiele in Deutschland*. Göttingen, 1872), — sur les *Lamentations de Marie* (M. R. Eitner en a publié un spécimen : *Marienklage*, du quatorzième siècle, dans la *Publikation älterer Musik Werke*, 1881, t. X), et les *Jeux spirituels* de toute sorte (Dans le même volume de la collection Eitner, un *Geistlich spiel* de Suzanne. 1535, Zwickau). — Pour les deux derniers genres, la musique n'y consiste guère qu'en des chorals, ou des sortes de dialogues en plain-chant.

Je n'insiste pas davantage sur les comédies du carnaval au quinzième siècle (réunies en trois volume, Stuttgart, 1853, par Av. Keller), et sur les comédies latines, telles que les *Scaenica progymnasmata* (hoc est ludicra praeexercitamenta) de Jean Reuchlin, joués en 1497, avec des mélodies de Daniel Megel (Vienne, 1523).

Certaines tentatives d'opéras madrigalesques sont plus intéressantes. Une des plus fameuses est le *Ludus Dianae* (in modum Comediae) de Conrad Celtes, pour les noces de l'empereur Maximilien Ier avec Maria Bianca Sforza, à Milan, en 1494 (Nuremberg, Hier. Holcelio, 1501). On en trouvera l'analyse dans Ambros (IV, 212 et 213) et dans Lavoix (*Gazette musicale*, sept. et oct. 1877). Ce ne sont guère que cinq morceaux, d'un style assez lourd, à 3 et 4 parties, intercalés dans une pièce de circonstances et d'allégories (chœur de nymphes et faunes, etc.). (Un exemplaire à Prague.)

Au même genre appartient un *Festspiel* de 3 chœurs à 4 voix, par Benedictus Chelidonius, joué à Vienne en 1515 devant la reine de Hongrie (Bibl. de Vienne).

Il n'y a point trace en tout cela d'action dramatique. Ainsi devaient être les chœurs entr'actes des tragédies italiennes au seizième siècle.

L'*Oratorio* s'annonce cependant au seizième siècle, en Allemagne comme en Italie, par diverses *Passions*. La plus célèbre est la *Passion selon saint Jean*, par Jacob Händel (ou Haendl, plus connu sous son pseudonyme *Gallus*), jouée à Prague en 1587. C'est une narration de la mort du Christ, faite par deux chœurs, dont le plus élevé (2 sop., 2 alt.) représente le Christ; l'autre, Judas, Pilate, etc.; et les deux réunis, l'assemblée du peuple, des docteurs, etc. On pourra comparer l'esprit de cet art à celui du madrigal italien, tel que nous l'avons vu dans Vecchi, Banchieri, et Torelli.

avec Trojano et Battista Scolari, une comédie qu'ils improvisèrent, et où Trojano tenait trois rôles (1).

Les représentations des jésuites débutaient en même temps, avec l'éclat de mise en scène qu'ils ont toujours eu l'habitude de donner à leurs cérémonies. La plus curieuse que nous connaissions, est celle de 1597, pour la consécration d'une église à Munich. Outre les acteurs, neuf cents chanteurs (choristes) y figuraient, parmi lesquels Néron, Dioclétien, Decius, Maxence, etc., saints et papes avec leurs suites, personnages allégoriques, Satan et tout l'Enfer. Les spectateurs eurent grande épouvante en voyant Lucifer avec trois cents diables précipités dans les enfers par saint Michel. La musique, perdue, était de Georges Victoria, maître de chapelle des jésuites. Le scenario n'indique, d'ailleurs, que deux passages chantés (2). Ces représentations publiques (3) se perdirent bientôt, et ne se continuèrent plus qu'à l'intérieur des couvents.

Cependant les souverains donnent à la musique une protection active; ils excitent les artistes à prendre part au mouvement contemporain. L'empereur Rodolphe II donne des missions dans les Pays-Bas à ses meilleurs chanteurs. Le duc Wilhelm V (qui envoie des secours à Palestrina abandonné) dirige ses musiciens vers l'Italie. Froberger recevra une pension de Ferdinand III, pour étudier sous Frescobaldi à Rome. Le landgrave Moritz de Marburg envoie à Venise le jeune Heinrich Schütz, en se chargeant de tous les frais. Ainsi les idées modernes pénètrent en Allemagne, et l'opéra allemand commence en 1627 sa glorieuse carrière, en adoptant à son tour la *Dafné* de Rinuccini, traduite par Opitz, et mise en musique par Schütz (4). Cette pièce, malheureusement perdue, reste isolée. La guerre de Trente ans est commencée, et ruine les arts en Allemagne.

(1) Roland de Lassus a écrit des madrigaux avec quelques phrases chantées par un personnage qui s'accompagne sur le luth. — Voir Massimo Trojano, *Discorsi di trionfi, giostre, apparati*, e delle cose più notabili fatte nelle nozze dell' illustriss. ed eccellent. signor Duca Guglielmonte. Munich, Adam Berg, in-4°, 1568. On peut aussi consulter la notice sur Roland de Lassus, écrite par Samuel van Quickelberg, son ami : troisième partie des *Prosopographiae heroum atque illustrium virorum totius Germaniae*. Henr. Pantaléon, Bâle, 1566, in-4°.

(2) Acte I, scène 1. Chœur des anges, avec accompagnement d'instruments à cordes. — Acte IV, scène 7. Ecclesia pleure ses enfants. « On chante un lamento. »

(3) Celle de 1597 avait eu lieu devant l'église Saint-Michel, à Munich.

(4) Elle n'a jamais été imprimée; elle n'est même pas dans le catalogue des œuvres éditées de Schütz, à la suite des *Symphoniae sacrae* de 1647.

Il n'est pas douteux cependant que la *Dafné* n'ait éveillé l'esprit dramatique en Allemagne. Quelques œuvres, récemment retrouvées, témoignent de l'influence italienne, même au sein de tant de préoccupations. La plus ancienne pièce musicale connue de l'Allemagne, est un *Freudenspiel* en 5 actes, joué à Nuremberg en 1644 : *Das Geistliche Waldgedicht, oder Seelewig* (1). L'auteur, Sigmund Gottlieb Staden, était organiste de Saint-Sebald de Nuremberg. La musique ne manque ni d'expression, ni de pittoresque, malgré l'imitation italienne qui ne cherche pas à se dissimuler. On sent dans le poème le panthéisme moral qui est l'âme du *Freyschütz* et du *Venusberg*, la Nature avec ses souffles ennemis de matérialisme diabolique et de mysticisme chrétien. Ce sont déjà les êtres, presque la langue par instants, des Filles du Rhin (*Rheingold*) (2).

Cependant, il faut attendre jusqu'en 1654 pour trouver des représentations suivies de musique allemande, jusqu'en 1678 pour l'établissement d'un théâtre d'opéra à Hambourg. — Mais l'art allemand refoulé, contraint au silence, n'a jamais été plus grand que durant cette terrible époque. Toute sa puissance dramatique et sa profondeur de sentiment se réfugient dans sa méditation et dans sa foi religieuse. Elle trouve en Heinrich Schütz son expression immortelle, le poète de ses jours de malheur.

*
* *

Heinrich Schütz, né à Köstritz (Vogtland) le 8 octobre 1585, étudia d'abord pour le doctorat, à Marbourg, pendant deux ans. Le landgrave, charmé de sa belle voix et de ses dispositions musicales, lui donna une bourse de voyage. Schütz alla à Venise, que dominait alors la gloire de Giovanni Gabrieli (3). Il y resta trois

(1) Publié pour la première fois en 1881. Berlin. *Monatshefte für Musikgeschichte*, par R. Eitner. Cette pièce a échappé jusqu'ici aux musicographes, parce qu'elle se trouve dans une publication littéraire : *Harsdörffer's Frauenzimmer Gesprechspiele, 4 Theil.* Nürnberg. 1644. — Georg Philipp Harsdörffer est l'auteur du poème. — Orchestre : 3 geigen (violons), 3 flöten (flûtes), 3 schalmeyen (chalumeaux), 1 grobes horn (cor), basse continue faite par le théorbe.

(2) Seelewig, Sinnigunda, Herzigilda, Künsteling, Ehrelob, Reichimut, Trügewalt, etc.

(3) « ...Dalla sua corte, ove da teneri anni per sua clemenza benignamente fui cnodrito, emmi toccato uscir per l'Italia in particolare, e quivi mescolarmi a quell'onda, che tutta l'Italia, con mormorio più d'ogni altro simile all' Armonia Celeste và illustrando, qual' è il famosissimo Gabrieli,

ans, de 1609 à 1612, sous la direction de son maître (1). Gabrieli sut le conquérir tout entier; il enfonça en lui la puissante marque de son génie grandiose (2), et il lui inspira une affection pro-

che m'hà fatto partecipe dell' oro delle sue sponde, si ricche in questa qualità di studii, che nè al Tago, nè al Pattolo invidiar certo ponno. » (Dédicace du premier livre des madrigaux de Henrico Sagittario (Schütz) Alemanno, à Maurice, landgrave de Hesse. Venise, 1er mai 1611.)

G. Gabrieli était un des Italiens les plus célèbres en Allemagne. Sept recueils de ses œuvres y avaient été publiés avant 1609 (dont six à Nuremberg). Cette estime était générale, et partagée même en Italie. H. Vecchi dit de lui : « Il Signor G. Gabrieli frà quegli della prima schiera de virtuosi stimatissimo frà noi. » (Dédic. des *Veilles de Sienne*, 1604.)

Dans le même temps, la réputation de Gabrieli attirait à Venise le Danois Fonteijo, le Danois Petreo (Petersen), le Westphalien Grabbe, Clemsee, envoyé par les comtes de Slesvig-Holstein, etc. (Voir les dédicaces de leurs œuvres à ce « vivo sole della musica », « perfectorum musicorum omnium ejus aetatis, ocellum et Italiae gemmam. ») — Gabrieli était personnellement l'ami d'un grand nombre d'illustres Allemands, tels que J.-L. Hassler (a), de Nuremberg; Gruber, et les Fugger, d'Augsbourg. Invité aux noces de Fugger en 1597, il lui dédia la première partie de son plus célèbre ouvrage, les *Symphoniae sacrae*. Venise, Gardane. Il ne réussit jamais à aller en Allemagne, comme il le désirait.

Winterfeld a consacré à ce grand musicien son ouvrage, un des plus importants de l'histoire de la musique : *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*. Berlin, Schlesinger, 1834, 2 vol. in-4°. — Giovanni Gabrieli, né à Venise en 1557, mort le 12 août 1613, organiste de Saint-Marc, était le neveu d'Andrea Gabrieli (1510-1586) dont nous avons parlé page 61, l'auteur des chœurs d'*Œdipe Roi*.

(1) De cette époque datent des *Madrigaux italiens* de Schütz. (Venise, Gardane, 1611.) Unique exemplaire à Cassel, 9e vol. des œuvres complètes.

Sur 19 madrigaux, 6 sont des traductions musicales de scènes du *Pastor fido*. On y sent (surtout dans le 11e), une recherche de l'expression dramatique du même ordre, et avec les mêmes moyens, que Vecchi (fin de la scène III de l'acte II du *Pastor*).

(2) Les Allemands ont dû, sans doute, à cette influence de Gabrieli, la richesse relative de leur instrumentation au dix-septième siècle, le souci qu'ils en eurent, et la puissance de l'effet. Il est curieux qu'ils aient préféré le modèle des maîtres Vénitiens à celui des Romains et de l'Ecole de Palestrina. L'imagination pompeuse, joyeuse et triomphante de Gabrieli (qui est à la musique du seizième siècle ce que Véronèse est à la peinture) n'aurait pas dû, semble-t-il, avoir le même attrait pour eux qu'un art plus sobre d'effet et plus riche en pensée. Mais Venise était un peu une terre allemande, le lieu de passage obligé des voyageurs. Les contraires ont d'ailleurs toujours attiré les artistes chez qui l'intelligence est plus forte que la volonté. De tous les peintres italiens, — qui le croirait? — celui pour lequel Men-

(a) Bach a emprunté à Hassler plusieurs de ses mélodies de la *Passion selon saint Matthieu* et du *Weinachts-Oratorium*.

fonde, qui déborde encore du cœur de Schütz, près de vingt ans après, en dithyrambes mythologiques, comme seul un Allemand sait les faire (1). « Oui, Gabrieli! Dieux immortels, quel homme c'était! Si la diserte antiquité l'eût connu, elle l'eût préféré à Amphion; ou si les Muses désiraient un époux, Melpomène n'aurait pris aucun autre que lui (2). »

Une place de maître de chapelle de l'électeur de Saxe, obtenue en 1615; la mort de sa femme en 1627; un second voyage en Italie l'année suivante, pour se consoler et étudier la nouvelle musique; ses séjours à la Cour de Braunschweig-Lunebourg (1638), puis de Christian IV de Danemark (1642); enfin, son retour à Dresde, où il mourut à l'âge de quatre-vingt-sept ans, le 6 novembre 1672, sont les principaux épisodes de cette vie pourchassée par la guerre (3), attristée par les deuils de famille et les malheurs de la patrie, mais soutenue par la foi et un travail infatigable.

Ses œuvres capitales, en dehors de la *Dafné* et d'un ballet d'*Orphée et Eurydice* pour le mariage de Jean-Georges II de Saxe, en 1638, sont des *Psaumes* (4), des *Concerts spirituels* (5), quatre

delssohn, le moins sensuel des musiciens, professe le plus d'amour, est Titien.

(1) « Ia, Gabrieli! Ihr unsterblichen Götter, welch'ein Mann war der! Hätte ihn das wortreiche Alterthum gekannt, den Amphionen würde es ihm vorzezogen haben; oder wünschten die Musen Vermählung, so besüsse Melpomene keinen andern Gemahl als ihm, solch ein Meister des Gesanges war er. Das verkündet der Ruf, aber das verständigte. » (Préface de la 1re partie des *Symphonies sacrées*.)

Schütz a utilisé divers morceaux de Giov. Gabrieli, notamment un *Lieto godea* à 8 voix (*Concerti di Andrea et Giov. Gabrieli*, 1587), pour le *Gloria* du 111e psaume. Voir le 2e volume des œuvres complètes de Schütz, édition Spitta. Breitkopf, 1886, — et le concerto : *Angelus ad pastores ait* de A. Gabrieli, dans le 27e motet (8e vol.)

(2) Quand Gessner, recteur de Leipzig, voudra louer son ami Bach, il le préférera de même « à plusieurs *Orphées* et vingt *Arions*. »

(3) Il s'en plaint dans la préface de ses *Concerts spirituels*, 2e partie. Dresde, 1639. Lui-même, dit-il, parmi tant de soucis, ne peut produire que de petites œuvres, en attendant les grandes.

(4) *Mehrchörige Psalmen mit Instrumenten*, 2 parties (26 psaumes). 1619, Dresde. (2e et 3e vol. de la grande édit. Breitkopf.) — *Psalmen* 24, 8, 7, 85, 127, 15 (13e vol. de la grande édit.)

(5) *Cantiones sacrae* für 4 Singstimmen mit generalbass (40 cantiones). 1625, Fribergae Hermundurorum (4e vol. de l'édit. Br.). — *Kleine Geistliche Concerte*, 2 parties. 1636, Leipzig; 1639, Dresde (6e vol.). — *Geistliche Chormusik* à 5, 6, 7 voix. 1648, Dresde (8e vol.). — *Gesammelte Motetten, Concerte*, etc. (12e vol.).

Passions (1), la *Nativité du Christ* (2), la *Résurrection du Seigneur* (3), les *Sept paroles du Christ* (4), et surtout les trois parties de ses *Symphoniæ Sacræ*, parues en 1629 (5), 1647 (6) et 1650 (7). Peu de temps avant sa mort, il travaillait encore à une Passion selon les trois évangiles et au 119e Psaume (8).

Parti du grand art polyphonique de Gabrieli, frappé vers 1630 de la révolution musicale de Monteverde, et un instant atteint par son imitation (1647) (9), il se ressaisit bientôt et maintient sa puissante personnalité, dont nous allons tenter de donner une idée (10).

Dès ses premières œuvres, Schütz affirme sa tendance (commune à toute l'époque) vers la déclamation lyrique. Il demande que les mots soient compréhensibles et compris de tous; « sans quoi ce ne serait qu'une bataille de mouches (11). » On sent cette recherche expressive, ce désir de colorer chaque mot de son sentiment musical, dans les chants à cinq parties de 1625 pour la Passion. Ils s'accentuent dans les symphonies sacrées de 1629, et surtout de 1647. Mais sa forte éducation trempée aux sources mêmes de

(1) On connaît quatre *Passions* de Schütz : selon saint Jean (1665), selon saint Mathieu (1666), selon saint Luc, et selon saint Marc (cette dernière, d'authenticité plus douteuse). Les mss. sont à Leipzig et Wolfenbüttel (1er vol. des œuvres complètes). Il n'y faut pas chercher la richesse lyrique de Bach, mais une parfaite justesse d'accent, profondément touchante, et une émotion concentrée.

(2) *Historia von der Geburt Jesu Christi* (1671, *ibid.*)

(3) *Historia von der Auferstehung Jesu Christi* (1623, Dresde, *ibid.*).

(4) *Die Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz* (ms. à Cassel, *ibid.*)

(5) *Symphoniae Sacrae*, 1re partie. 1629, Venise, Bart. Magni (5e vol.). 20 symphonies, pour voix et orchestre. L'instrumentation varie de l'un à l'autre morceau. Schütz emploie les violons, fagott, flautini, fiffari, posaune, trombetta et organo.

(6) *Symphoniae Sacrae*, 2e partie. 1647, Dresde (7e vol.). 27 symphonies.

(7) *Symphoniae Sacrae*, 3e partie. 1650, Dresde, op. 12 (exempl. Berlin, Wolfenbuttel) (10e et 11e vol.); 22 symphonies.

(8) Eloge funèbre de Schütz, par Martin Geier.

(9) Deuxième partie des *Symphoniae sacrae*, 1647, où l'on sent la connaissance et l'étude des *Scherzi musicali* (1632) et des *Madrigali guerrieri* (1637) de Monteverde. Il introduisit même, dans un de ses chants spirituels (« Es steh Gott auff »), les motifs du madrigal de Monteverde : « Armato il cor, » et de la *Chacone* : « Zefiro torna. » (Voir le 7e vol. des œuvres compl.)

(10) Les œuvres complètes de Schütz viennent d'être publiées en Allemagne, chez Breitkopf, par Philipp Spitta (*Heinrich Schütz*, *Sämmtliche Werke*, herausgegeben von Philipp Spitta. Breitkopf, 13 vol., 1885-1893).

(11) « Una battaglia di mosche. » (Préface des *Psaumes de David*, motets à 8 voix. 1619, Dresde.)

la musique, dans la fréquentation des chefs d'œuvre et des hommes du seizième siècle, le défend contre les exagérations du genre récitatif et descriptif. En 1648, dans l'avant-propos des *musicali ad chorum sacrum*, il soutient énergiquement les traditions du passé, et le vieux contrepoint, contre l'art nouveau et la basse continue. « Oui, quand bien même ignorants et savants y verraient des harmonies célestes, ce n'en vaudrait pas mieux qu'une noix vide. » D'ailleurs les besoins de sa race, son tempérament musical, veulent une autre expression. L'Italien est curieux des moindres traits de la vie extérieure; il vibre tout entier dans un mot; il s'abandonne au flot de sensations qui l'entraînent sans crainte de s'y perdre; car il se retrouve en toutes. L'Allemand est plus calme, ou sa flamme est concentrée; son épiderme moral est moins sensible; il s'intéresse moins au détail et le voit médiocrement; il faut que ce détail soit bien matériel pour le détourner un instant de sa pensée intérieure; encore l'y confond-il, et c'est chez la plupart un singulier mélange d'idéalisme accommodé aux besoins les plus vulgaires. Chez les hommes d'élite, tout l'intérêt est dans l'âme, tout le drame dans le cœur. De là vient que Schütz, au lieu de peindre ses héros par l'extérieur et par l'action, les représente par l'âme, par les profondeurs douloureuses ou joyeuses de l'être. Si l'on ne craignait de paraître jouer sur les mots, c'est plutôt (comme dans presque toute la musique allemande, à l'exception de Mozart) du lyrisme dramatique que du drame lyrique. En cela, il est d'accord avec les graves sujets qu'il traite. Il ne s'agit pas d'une représentation profane, mais d'une communion paisible et recueillie en d'austères pensées et des émotions saintes. Puisant la source de ses inspirations, non dans le flot changeant des émotions, mais dans le fond immuable de l'âme, qui semblable à la mer, garde dans ses retraites une sorte d'impassibilité parmi toutes les tourmentes qui agitent sa surface, Schütz imprime à chacune de ses œuvres une magnifique unité; dès 1629, il a donné à l'*Aria* un développement logique et superbe, qu'il n'aura que plus tard chez les Italiens, et rarement avec autant de force. L'orchestre et la voix s'associent dans une même pensée. L'architecture en est lourde parfois, carrée, massive, dure, mais l'ensemble est imposant. La déclamation n'est pas le privilège de la voix. Tout déclame et tout chante. Quand David pleure son fils Absalon (1),

(1) *Plaintes de David*, pour basse, 4 trombones et orgue. Première partie des *Symphoniae Sacrae*, 1629, Venise. (Les paroles sont tirées du livre de

ce n'est pas un homme qui chante, c'est une âme répandue dans tout l'être harmonique; et c'est, à dire vrai, l'âme humaine tout entière, grave, douloureuse, prosternée en de mélancoliques édifications, que l'on sent au travers des douleurs de David.

La grandeur et l'originalité de cet art paraît surtout dans la troisième partie des *Symphoniæ Sacræ*, qui est le chef-d'œuvre de Schütz. Je prendrai pour exemple la *Conversion de saint Paul* (1).

« Paul était entré dans la grande plaine de Damas. Il approchait de la ville et s'était engagé dans les jardins qui l'entourent. Il est midi » ; il rêve. Et voici que des voix montent en lui ; mystérieuses, profondes, elles sourdent du silence. « Saul, Saul, Saul, pourquoi me poursuis-tu ? » Elles éveillent des échos dans toutes les fibres de l'être; d'autres voix les répètent; elles vibrent dans l'orchestre, et le reproche divin retentit avec force, puis s'affaiblit et meurt. Après un silence, une voix seule, un ténor, continue : « Tu te repentiras de regimber contre l'aiguillon », et tout l'orchestre reprend : « Saul, Saul, pourquoi me poursuis-tu? » Puis la menace imposante pénètre à son tour dans l'ensemble, comme une grande ride s'étend sur un lac; elle se glisse dans tous les coins; elle coule de voix en voix, entrechoquant partout ses paroles d'un calme terrible : « Tu te repentiras (Es wird dir schwer werden) ». Enfin, avec toutes les forces de l'orchestre, le reproche du commencement recommence, incessant, répété, fort et faible tour à tour, remplissant les oreilles et le cœur, tandis que la voix du ténor martelle sans répit l'appel : Saul, Saul, — qui monte, avec une insistance monotone et hallucinatrice, parmi l'apaisement progressif de l'orchestre qui s'éteint. Cette symphonie dramatique est du même ordre que certaines pages du premier acte de *Parsifal* (2). Ainsi que dans la scène du Graal, on sent planer comme une lumière aux larges ondes, l'Esprit de Dieu, invisible, insaisissable, partout présent.

Il y a bien d'autres traits en ce vieux maître trop ignoré, que l'on commence à peine à faire connaître en France (3). Qui pour-

Samuel. Le sujet avait été traité déjà trois fois par Josquin de Prés. (5e vol. des *Œuvres*.)

(1) *La Conversion de Saint Paul*, pour 10 voix, 2 violons et basse. 3e partie des *Symphoniae Sacrae*, 1650, Dresde (11me vol. des œuvres).

(2) Il n'est pas question, naturellement, de toutes les ressources modernes, orchestration et harmonies, et de leur mysticisme sensuel mais seulement de l'esprit de l'œuvre et surtout de sa conception.

(3) Concerts des 14 et 28 février, et 14 mars 1895, donnés par les chanteurs de Saint-Gervais, à la salle d'Harcourt.

rait oublier tant de délicatesse féminine (1), qui se cache souvent sous des apparences de gaucherie, la douleur amoureuse et plaintive de Madeleine au tombeau de Jésus (2), la volupté débordante du *Cantique des Cantiques*, avec ses gracieux rythmes de fête, et ses voix enivrées de joie et de jeunesse (3). Comment ne pas admirer la souplesse dramatique de larges scènes, comme le Denier de César, où l'arrogance aigre et railleuse des pharisiens contraste d'une façon si vivante avec la majesté tranquille et sereine de Jésus (4).

Mais de cette richesse de cœur, je ne veux retenir que le calme surprenant et le caractère de fermeté inébranlable. Contemporain de Pascal et de Corneille, il a puissamment éprouvé et rendu les angoisses (5) et les ardeurs héroïques de cette forte époque. On voit dans sa musique les réserves d'énergie et la confiance en soi, que garde l'Allemagne, deux ans à peine après la fin de la guerre qui l'a dévastée. Elle s'incarne en cet homme qui ne sait point douter, qui ne douterait jamais de lui-même et de sa foi, quand tout le reste du monde en douterait (6); en ce musicien dont toute l'œuvre chante, comme un de ses motets (7) :

Oui, cela est certainement vrai.

*
* *

D'autres répètent avec moins de puissance cet hymne de foi et de confiance, autour de lui, dans l'Allemagne accablée.

Une des œuvres les plus remarquables de l'époque, est un oratorio de la Bibliothèque nationale de Paris : *Philothea*, *id est*

(1) Voir le touchant dialogue de Marie et Joseph, dans la 3e partie des *Symphoniae Sacrae*. 1650 (10e vol. des *Œuvres*).

(2) *Dialogo per la pascua del nostro Salvatore Giesu Christon con Maria Maddalena*, a 4. (14e vol.).

(3) *O quam tu pulchra es*, et : *Veni de Libano, amica mea*, pour ténor, baryton et 2 violons (1re partie des *Symphoniae Sacrae*, 1629, 5e vol.).

(4) *Meister, wir wissen dass du wahrhaftig bist*, pour 2 sopran., alto, ténor et basse (3e partie des *Symphoniae Sacrae*, 1650, 11e vol.).

(5) *Herr, wie lang willst du mein so gar vergessen ?* pour 2 sopr., alto, 2 ténors, basse. (*Ibid.*)

(6) Comparer la phrase citée plus haut, des *Musicali ad chorum sacrum*, à celle de Monteverde, p. 101. Monteverde, en homme du Midi, a au moins besoin de s'appuyer sur la foule, d'y réchauffer sa foi. Schütz se suffit à lui-même.

(7) Motet à 6 voix. 1631.

Anima Deo chara : comœdia sacra (1), jouée à Munich en 1643 (2) et 1658, puis sur différents théâtres. L'auteur est inconnu : c'était un religieux, sans doute un jésuite (3). Il avait déjà composé un *Théophile*. Une préface et d'intéressants avertissements précèdent sa pièce. On y voit combien les idées italiennes sur la musique ont pénétré en Allemagne. Les intelligents conseils sur la façon de chanter et sur les conditions scéniques, semblent un écho des préfaces de Cavalliere et de Gagliano (4). Pourtant l'auteur défend, en bon Allemand, sa personnalité contre l'imitation étrangère. Il se tient à mi-chemin, de son propre aveu, entre les deux mouvements artistiques, conservateurs et novateurs (5). La partition comprend en effet deux sortes de morceaux, des pages d'expression dramatique et des airs de bravoure (« à portamenti di voce »); les premiers sont de beaucoup les meilleurs. L'orchestration est particulièrement remarquable. Il y a onze parties de chant (6) et quinze instruments (7). L'auteur les emploie avec de curieuses intentions expressives, qui rappellent Monteverde, et

(1) Bibl. Nat., Rés. 461. *Philothea, id est Anima Deo Chara : comoedia sacra*, anno MDCXLIII et MDCLVIII Monachii, ac deinde in variis theatris saepius decantata : nunc typis excusa, atque sic aptata, ut etiam in templis, aut pro honestâ animi relaxatione et pietatis incitamento tam in scenâ, quàm sine scenâ cantari possit. (Monachii, typis Joannis Jaecklini, typogr. electoralis, sumptibus Joanni Wagneri, bibliop. anno MDCLXIX.

(2) Contre l'affirmation de Rudhart (*Geschichte der Oper am Hofe zu München*, 1865), qui donne la date de 1654, pour la première représentation musicale connue en Allemagne. Le titre de *Philothea* dit bien exactement qu'elle fut jouée sur un théâtre, avant d'être chantée dans les églises (« ut *etiam* in templis », etc.)

(3) « Nolite artem spectare, quam non profiteor; sed pietatem, et religionem, cui sum auctoratus. » (*Praefatio. Ad benignos Musicæ Aestimatores.*)

(4) « Locus non debet esse valdè amplus, nec multus simul spectator; quia si canendum fortius, non possunt durare guttura : si submissiùs, non audiuntur in loco vasto, vel auditore conferto. » (N'est-ce pas le principe du théâtre de Bayreuth?) — L'auteur anonyme dit encore : « Canendum quandoquè lentè, nonnunquam concitate, ad normam affectùs, sine multis coloribus adscititiis. » (*Praefatio.*)

(5) « Stylo recitativo, qui praestantes requirit cantores, non sum usus; sed mixto, mihi actoribusque meis commodiore. » (*Praefatio.*)

(6) 5 canto, 1 soprano, 2 alto, 2 ténors, une basse. — Personnages : Christus (C.), Philothea (C.), Angelus tutelaris et Angelus primus (C.), Providentia et Angelus secundus (C.), Amor divinus (S.), Misericordia et Ecclesia (A.), Mundus et Clementia (C.), Caro et Justitia (T.), Pax (A.), Bonitas et Longanimitas (T.), David, Orcus et Veritas (B.).

(7) Orgue, 4 violons, 3 violes, 4 hautbois, 3 trombones; théorbes. M. Lavoix a étudié l'orchestre de *Philothea*, dans son *Histoire de l'instrumentation.*

annoncent les recherches assez décadentes de l'instrumentation moderne. Les violons accompagnent Jésus-Christ et les anges; les violettes, la Miséricorde, la Clémence, l'Amour divin, Philothée gémissante; les hautbois, le Monde, Philothée consolée; les trombones, le Juge éternel; les théorbes et les luths, la symphonie joyeuse des filles de Jérusalem, qui s'accompagnent en chantant. La pièce est divisée en cinq actes qui représentent les divers effets de l'Amour divin (1) : 1° dans une âme ingrate et pécheresse; 2° dans une âme pénitente; 3° dans une âme qui commence d'aimer; 4° dans une âme dont l'amour augmente 5° dans une âme dont l'amour est parfait.

Ainsi qu'il est naturel chez les artistes du Nord, la tristesse y est mieux rendue que la joie. Les larmes de repentir, les angoisses religieuses, les soupirs de tendresse désolée, les mains tendues vers Dieu, si loin et tant aimé, sont le propre des plus grands maîtres de l'Allemagne, de Bach et de Beethoven. *Philothea* les annonce dans certaines pages, dont deux ou trois (2) ne sont pas indignes d'eux.

*
* *

Cependant l'art allemand, qui s'est soutenu durant la période

(1) Les paroles sont toutes extraites des livres saints, suivant l'habitude des oratorios, conservée jusqu'à *Mors et Vita* de Gounod. — A de certains moments, l'enfer s'ouvre. On voit même le supplice de Philothea, égorgée, tourmentée. — Les indications de scène sont assez curieuses. Au début, « la Miséricorde et la Bonté s'avancent sur le théâtre; elles apportent couronne, sceptre, manteau et toge; elles ouvrent une fosse au milieu du théâtre. David sort de terre lentement, aidé par Miséricorde et Bonté. Elles le vêtissent de la toge et du manteau; elles le placent sur un siège, le couronnent, lui donnent le sceptre. David se lève, s'avance avec elles sur le devant du théâtre et fait la révérence. Il commence à chanter. » A la fin, sur les paroles : « Vanitas Vanitatum... praeter amare Deum », l'Amour se retire; « abjicitur flos, incenditur stuppa, extinguitur candela, fit suffitus, fit ductus plectro, effunditur aqua, fit bulla, frangitur vitrum : unum post alterum repraesentatur ut simul ultimum cadat, et abrumpatur cantus, et omnes actores evanescant. » — Les costumes ont tous une intention allégorique. « L'Amour divin a cœur ardent en main, flamme au cœur et au chef. Le Monde a « globum in capite, comptus, ornatus, blandus, in manu flabrum, chirothecas, in occipitio larvam femineam. » — « Caro vestita ut caupo, in occipitio larva mortualis, ad latus cauda vulpina. » — « Orcus ut mercator in capito retrò larva nigra, in pedibus ungulae, in pileo cornua. » — « Christus cum globo coeli in manu, radiis in capite, duobus Angelis comitatus : suaviter et graviter : lentis et parvis passibus. »

(2) Par exemple, le « Peccavi, peccavi, super numerum arenae maris. » (Partie II, scène 2.)

de lutte, s'abandonne après qu'elle est finie, dans la jouissance lasse d'un bien-être renaissant et d'une paix relative. Les souverains s'efforcent de connaître les raffinements du luxe étranger; ils copient l'Italie et la France; le cosmopolitisme sévit en Allemagne. Les Italiens sont seuls aimés et appréciés comme maestri, comme chanteurs et comme librettistes. On les attire à force de largesses, et si l'on a de bons musiciens chez soi, on les envoie en Italie, d'où ils reviennent ayant perdu ou altéré leur personnalité.

Henriette-Adélaïde de Savoie, femme du duc Ferdinand, introduit en Bavière le goût des représentations théâtrales. Le 12 février 1654, paraît sur la scène le premier opéra noté par la plupart des historiens allemands (1) : *la Ninfa ritrosa*, pastorale avec beaucoup de mise en scène et d'extravagances, dont la musique est perdue et l'auteur inconnu. La même année, on donne un grand ballet avec chants, *la Pompe di Cipro*, de Carlo Macchiati (2). Puis viennent différentes pièces (3) dont nous ne pouvons rien dire, car la musique en a été perdue. Les livrets sont d'une extravagance pompeuse et niaise, dont rien ne peut donner une idée. Tous les poètes à la solde des ducs cherchent à établir tant bien que mal un continuel rapport entre les sujets qu'ils traitent et la famille ducale. Quand le sujet s'y refuse absolument, ils se rabattent sur le prologue. Dans celui de l'*Erinto* (1661), le géant Géryon converse avec Zoroastre dans les Champs-Elysées. Il chante avec ses trois têtes (Basso, Alto, Tenore) un trio en l'honneur du duc. En outre, paraissent la Chasteté, Archimède, l'Intelligence et Jupiter, qui s'unissent en un chœur célébrant la famille princière. Jusqu'en 1680, les livrets ne sont que d'absurdes amas de folles mises en scènes et d'adulations grossières. — La princesse Adélaïde prend part elle-même à la confection de quelques pièces (4), et le duc y daigne jouer parfois, à l'instar de Louis XIV (5).

(1) Rudhart, *Geschichte der Oper am Hofe zu München*, 1re partie; *Die italienische Oper von 1654-1787* (Freysing, 1865, in-8°).

(2) Musicien ou librettiste? Nous ne le savons pas. La musique est perdue.

(3) *Oronte*, 1657; *Erinto*, 1661; *Medea vendicata*, drama di foco; *Le pretensioni di soli*, 1667; *Les quatre éléments*, 1657, introd. pour ballet.

(4) *Les quatre éléments*, 1657. Elle fournit aussi le sujet de l'*Ardelia*, 1660.

(5) Après le couronnement de l'empereur Léopold, en 1658, le duc joue à Munich dans une fête brillante (*barriera*), avec soli et chœurs. Il représente le dieu-soleil; son frère Max, le dieu-lune; toute la noblesse bavaroise y prend part. Le globe entier et même le planisphère céleste étaient mis à contribution. On voyait le jour, la nuit, les saisons, les étoiles, etc.

En 1658, Cavalli vient à Munich et y dirige la représentation de son *Alessandro il grande, vincitor di se stesso* (1). En 1662, Bontempi de Pérouse, maître de chapelle de Saxe, donne son *Paride* à Dresde. En 1653, Bertali (2), maître de chapelle à Vienne, a fait représenter au Reichstag de Ratisbonne l'*Inganno d'amore*, de Benedetto Ferrari. En 1668, Cesti, vice-maître de chapelle de cour à Vienne, y dirige ses *Disgrazie d'amore* (3). Le maître de chapelle de Munich, Johann Caspar Kerll (4) est sans doute un élève de Carissimi. Son successeur, Ercole Bernabei (5), le compositeur officiel de la Cour de Munich, comme A. Draghi (6) de Ferrare, sera celui de Vienne, a séjourné à Rome à l'époque de Carissimi, et est élève du célèbre compositeur de musique sacrée, Or. Benevoli. Le Vénitien Pallavicino meurt à Dresde en 1689. P. Torri est capellmeister de Bayreuth en 1690, puis inspecteur de la musique de chambre à Munich en 1691. Vivaldi est maître de chapelle du landgrave de Hesse-Darmstadt; Joseph Torelli maître des concerts de Brandebourg-Anspach en 1703. Si l'on ajoute que Scarlatti vint peut-être à Munich et y travailla pour le théâtre, aux environs de 1680, que Ziani, Bononcini, Caldara et G. Porta écrivent pour celui de Vienne, on aura un aperçu de l'influence écrasante des Italiens en Allemagne dans la seconde moitié du dix-septième siècle.

Le pire est qu'elle ne s'exerce pas par ce qu'elle a de grand et de fécond. Les Italiens venus au Nord prennent, avec leur souplesse de nature, des caractères du Nord; au moins perdent-ils leur éclat et leur vie. Nous en trouverons un exemple dans une des plus célèbres partitions de l'époque, le *Paride* (7), de Bontem-

(1) Livret de Sbarra, joué en 1651 à Venise.

(2) Bertali (1605-1669)

(3) Voir p. 174.

(4) Kerll (1625-1690).

(5) Bernabei (1620-1690), né à Caprarola (Etats de l'Eglise), maître de chapelle au Latran (1662-1667), à Saint-Louis des Français, puis à la cappella Giulia, succède à Kerll en 1673.

(6) Draghi (1642-1707) passe vingt-cinq ans à la cour de Vienne.

(7) *Il Paride*, opera musicale, poesia e musica di Gio. Andrea Bontempi Perugino, maestro di cappella del Sereniss. Elettor di Sassonia, — dedicata alla serenissima altezza di Christiano Ernesto margravio di Brandenburgo, duca di Magdeburgo, Prussia, Stetino, Pomerania, etc., et Erdmude Sofia, principessa di Sassonia, Julia, Clevia, e di Monti, etc., nella celebratione delle loro nozze. — In Dresda appress. Melchior Bergen.

Der Schaffer Paris, in einer artlichen Poesi und lieblichen Musica vor-

pi (1), composé à l'occasion des noces du margrave Christian Ernst de Brandebourg avec la princesse de Saxe. La musique, supérieure aux opéras allemands de l'époque, est en retard d'une dizaine d'années sur les Italiens d'Italie. Elle se passe en ennuyeux récitatifs(2), ou en airs d'un rythme monotone (3). On retrouve l'Italien dans quelques pages, dans quelques accents amoureux, à leur jeunesse d'émotion et de trouble tendre. Il serait intéressant de savoir si Gluck eut connaissance de la musique de Bontempi ; car il s'en rapproche dans les récitatifs, sinon dans les délicieux airs de *Pâris et Hélène*. Peut-être aussi Mozart y a-t-il jeté les yeux. Un vague souffle de don Juan passe dans la scène du duel (4), dans les gémissements à demi bouffes d'Ermillo, sur le monotone et lugubre accompagnement de la basse.

Mais toute l'originalité de la pièce est dans le poème. Il était écrit bien avant la musique. Bontempi le dit dans son avertissement « dem Gunstigen Leser » ; d'autres compositeurs l'avaient même déjà traité. La préface, qui est passablement allemande, embrouillée, amphigourique et pédante, mais d'une bonhomie goguenarde, nous éclaire sur la nature de ce singulier drame.

« Il diffère, » dit-il, « dans la matière et dans la forme, de toutes les œuvres que j'ai lues, vues, ou entendues. J'ai peut-être créé quelque monstre d'Horace, ne pouvant le faire rentrer dans aucune catégorie définie et connue. — Il est divisé en cinq parties ; mais la première n'expose pas le sujet ; la deuxième ne met pas les affaires en mouvement ; la troisième n'y amène pas d'obstacles ; la quatrième ne montre aucun chemin pour les tourner ; la cinquième ne conclut rien. Il n'y a pas de prologue, ni de dis-

gestellt von Johann-Andrea Bontempi von Perusio Churfürstl. Durchl. zu Sachsen bestalten Capellmeistern, — in den Hoch Fürstlichen Beylager in Dresden, anno 1662. — Richement édité. On en trouve des exemplaires dans plusieurs bibliothèques d'Europe, à Paris, Bologne, Florence, Vienne, Berlin, Lüneburg, Wolfenbüttel. Celui de Bologne est plus beau et plus complet que celui de Paris (Rés. V^m, 783), où la préface manque.

(1) Jean-André Bontempi, né à Pérouse vers 1630, élève de Virgilio Mazzocchi, maître de chapelle à Rome et à Venise, mourut à Pérouse vers 1697. Il était lettré ; il écrivit en 1672 l'*Istoria della Ribellione d'Ungheria*. L'électeur le chargea d'écrire l'histoire des origines de la maison de Saxe. Il composa un oratorio sur saint Emilien, évêque de Trèves.

(2) « Haverei potuto trattar con modi più affettuosi le tessiture di questi Numeri ; ma per non confonder anch' io la Scena con l'oratorio, — hebbi per oggetto l'imitatione del parlar naturale » (Préface).

(3) Généralement en 3/2.

(4) Acte V, sc. VII.

cours aux spectateurs, comme il est habituel. Point de protase pour raconter l'ensemble des circonstances. Point d'épitase qui commence à embrouiller les choses. Point de catastase pour montrer aux auditeurs le comble des complications. Point de catastrophe qui les ramène en une tranquillité inespérée. Ce n'est pas une comédie, car le sujet n'est pas emprunté aux mœurs bourgeoises et ordinaires. Pas une tragédie, car elle ne contient pas de cas atroces ou misérables. Pas une tragi-comédie, car elle n'est pas à moitié l'une, à moitié l'autre. Ce devrait être un drame ; mais la qualité du sujet et la manière dont il est traité, n'autorisent pas raisonnablement ce titre. J'aurais voulu l'appeler *Erotopæynion musicum (quod est Ludus de Amore, ad musicum pertinens)* ; mais comme c'est un nom inusité, bien que fondé sur la raison, je ne sais s'il satisfera. Je m'en remettrai donc au jugement et au choix que vous ferez vous-mêmes. »

C'est un assemblage d'actions et d'épisodes étrangers les uns aux autres, et sans aucune espèce de lien. La pièce commence avant la naissance d'Achille, et finit à l'arrivée d'Hélène à Troie. La Discorde se lamente de n'être pas invitée aux noces de Thétis, vole les pommes des Hespérides, et s'enfuit. Deux pâtres disent leur amour à la belle Emilia et lui reprochent tour à tour de les trahir. Elle déclare les aimer autant l'un que l'autre, et leur explique qu'ils doivent l'aimer de même. Ils se plaignent de ce jugement. Pâris dit son amour pour Enone. Des enfants jouent au jeu de la civette ; un ours survient et les chasse. Pâris juge les déesses. Il s'embarque pour Sparte. On le présente à Hélène ; Amour les blesse tous deux ; à l'instant, ils s'enflamment. Pâris cache son nom ; il chante et sa musique pénètre le cœur d'Hélène, Un valet polisson et un balayeur bègue chantent, tour à tour, leur maîtresses. Dans les appartements les plus retirés d'Hélène, Pâris s'introduit. Hélène qui le croit de basse condition, et résiste à l'amour, le repousse d'abord ; mais il se fait connaître ; Amour ferme les rideaux et s'en va. Devant le temple de Vénus, à Cythère, Pâris enlève Hélène après un combat acharné. Dans la rue d'une ville, un valet chargé d'apporter du vin, le boit et se grise. Dans une bibliothèque, un précepteur fait la leçon à deux pages. Eux, au lieu d'écouter, regardent les images dans un fablier d'Esope. Le précepteur les gronde ; ils répliquent qu'étant nobles, ils n'ont pas besoin de travailler, et lui jettent les livres au nez. Le magister se plaint et fait une belle tirade. Enone poursuit Pâris. Les pages la surprennent et veulent l'enlever ; mais tandis qu'ils discutent sur l'endroit où on l'emmènera, Enone en profite

pour fuir. Les deux polissons jouent aux hommes d'honneur, et se battent. L'un deux est blessé et se sent près de mourir. L'ivrogne sorti de son sommeil, l'entend et le réconforte avec du vin. Quelques scènes après, le mourant fait ses adieux et pardonne généreusement à son adversaire. On se décide enfin à chercher sa blessure ; mais on n'en trouve pas, à la stupéfaction générale, et le poltron ressuscite. Enone s'habille en homme ; elle excite des passions parmi les jeunes filles. Pâris arrive à Troie. Priam, Hécube et la cour la reçoivent avec honneur. Enone se résout à mourir. Un hymme d'amour et d'allégresse termine la pièce, — mais pas encore le spectacle, que « complètent des joûtes, carrousels, tournois, et autres jeux publics, chargés de raconter le reste de l'histoire de Troie. »

Cette pièce incohérente et d'un goût bizarre, se sauve par la franchise de sa bonne humeur; nulle prétention; une verve amusée; un besoin de s'agiter et de rire, et un talent naturel et facile, surtout dans le comique et le détail familier, qui fait qu'on lui pardonne. Malheureusement son exemple devait agir d'une singulière façon sur le cerveau allemand. Les Italiens sont des enfants gâtés à qui l'on passe tout. On est bien plus sévère pour les pauvres garçons, un peu faibles et maladroits, qui se laissent prendre à leur modèle, et imitent lourdement leurs grâces impertinentes. Nous pardonnons à Cavalli, Scarlatti et Bontempi, qui ont corrompu l'art ; nous avons même au fond du cœur, de la tendresse pour eux, et nous sommes sans pitié pour les victimes qu'ils font dans la musique allemande.

Cette réflexion ne nous rendra pas d'ailleurs plus indulgents.

Voici quelques exemples de l'extravagance où le mauvais goût italien pouvait mener la pesanteur germanique :

Dans l'*Ermione* de Bernabei (texte de Terzago) (1683), Pyrrhus n'est pas tué par Oreste; il renonce de bonne grâce à Hermione ; Oreste la remmène. Le chœur chante un hymne d'allégresse. Un domestique, Birollo, dit des polissonneries. — Soudain, pour terminer, un admirable coup de théâtre. Les partis réconciliés traversent les jardins royaux de Sparte, pour se rendre à la messe de mariage, quand brusquement la scène change. Ménélas et Hélène, Oreste et Hermione, et toute leur suite, se trouvent transportés à la cour de Munich. Un double chœur chante avec stupéfaction, et à grand vacarme : « Che strano caso! che portenti! » Ménélas soupire : « Numi! » Mais bientôt ils retrouvent leurs esprits ; ils admirent la résidence bavaroise, et déclarent qu'ils n'ont rien vu de plus beau. Jupiter descend sur un aigle qui tient Ganymède

dans ses serres; il annonce à Hermione qu'en récompense de son fidèle amour, il veut la présenter au duc; elle se confond en remerciements. Jupiter laisse son échanson prendre part aux réjouissances, et remonte dans ses nuages; il assure le duc de sa protection, tandis que tout le chœur des Spartiates chante : « Viva Massimiliano Emmanuele! »

Dans le *Marc-Aurèle* de Steffani (texte de Terzago) (1681), l'enchanteur Merlin paraît comme une figure bien connue du monde romain, et la princesse Faustine accompagne au piano (clavicembalo) son ami Tertullio, qui chante une ariette.

Enfin, voici la simple liste des personnages d'une pièce allemande de Kœnig : *la Fête romaine d'avril*, écrite pour le jour de naissance de Léopold, fils de Charles VI, en 1716 :

« Le génie de Hongrie;

Mars, Saturne avec ses satellites;

Morphée, Phobetor, Phantasus, fils du Sommeil et des rêves du grand guerrier et potentat;

Avril, ou la lune du printemps;

Les quatre contrées du ciel;

L'Honneur, la Vertu;

Vénus, Cupidon, Juno Lucina, Mena, Egeria, Pertanda, Latona, cinq déesses de la naissance (*Geburtsgottinen*);

Les quatre vents, les douze signes célestes;

Quelques génies héroïques;

Une compagnie de jeunes citoyens romains avec leur Aquilifer;

Flamines et enfants de chœur;

Huit bacchantes, huit petits maures et mauresses;

Petits et grands jardiniers et jardinières;

Amoretti, Naïades, Tritons, Chasseurs, Bergers et Bergères;

Tuttillina, Hippona, Bona et Mellona, déesses des champs, etc.;

Quatre petits tambours maures, sonneurs de cor, cornemuse, chalumeau;

Arlequin, Scaramouche, Silène, Silénines et Lénines;

Bacchus, Dryades et Hamadryades;

Les trois Grâces, Corybanthes et « Gallanten; »

Patriciens romains avec leurs femmes et leurs enfants;

Trabans romains et garde suisse;

Ménades, femmes; sénateurs romains;

. . . . . etc. »

Après de tels exemples, il est inutile de prouver que l'opéra allemand n'a aucune idée des lois du théâtre, et qu'il ne se doute guère que son premier devoir est d'être un drame.

La musique compense un peu le vide du poème. Le fils de Ferdinand de Bavière et d'Henriette-Adélaïde, le duc Max Emmanuel, était un dilettante passionné. Il ne pouvait se passer des spectacles, auxquels il était habitué depuis l'enfance, et dépensa pour eux des sommes énormes; il réunit à Munich les plus grands artistes de son temps. Les fêtes prirent un nouvel éclat en 1680, après l'interruption causée par les événements politiques. Bernabei et Steffani en étaient les compositeurs attitrés.

Steffani, né vers 1650 à Castelfranco, près Venise, avait été recueilli tout enfant par un comte allemand qui l'amena à Munich, où Ercole Bernabei fut son maître. Il entra dans les ordres et devint abbé en 1681; mais sa profession religieuse ne l'empêcha pas plus que Cesti, d'écrire pour le théâtre. Le succès de son premier opéra, *Marc-Aurèle*, en 1681, lui fit donner le titre de directeur de la maîtrise du duc, et il composa l'opéra de gala, *Servius Tullius*, à l'occasion de ses noces (1). Sa célébrité se répandit dans toute l'Allemagne; Ernst August de Braunschweig-Lunebourg l'appela en Hanovre, où il devint maître de chapelle et directeur de l'opéra. Il composa lui-même un grand nombre d'opéras italiens qui furent joués à Hanovre, puis à Hambourg, où il passa les dernières années du dix-septième siècle (2). Appelé à un poste diplomatique, il abandonna, en 1710, sa place de maître de chapelle à Haendel (3). Nommé évêque de Spiga, il négligea de plus en plus la musique, ne signant plus ses compositions que du nom de son copiste Piva; aussi sont-elles perdues. Il mourut à Francfort en 1730. Ses opéras sont, avec ceux de Keiser, les meilleurs avant Haendel et Mozart. Quelques-uns ont été conservés, plusieurs en réduction pour piano; entre autres, *la Lotta d'Ercole con Acheloo* (4), 1689, Hanovre, et *I Rivali concordi*,

(1) *Servio Tullio*, 1685. — *Solone*, carnevalsoper, 1685. — *Alarico il Baltha, cioè l'audace rè di Gothi*, festoper zum Geburstag di Mar. Ant. 1687. — *Niobe* 1688 (à Munich).

(2) Sept de ces opéras furent représentés avec des traductions allemandes. Steffani écrivit aussi à Munich de célèbres duos *di camera* pour les dames de la cour.

(3) Steffani fit à Hændel l'accueil le plus bienveillant, et le présenta au prince pour lui succéder. L'électeur offrit à Hændel un traitement de 1,500 écus. Il accepta le titre et la pension, mais partit en Angleterre, où l'électeur devait le retrouver en 1714, comme roi d'Angleterre (Georges Ier.) On a remarqué que Steffani eut une grande influence sur Hændel, dont il transforma le style en lui donnant une élégance toute nouvelle. Le *Rinaldo* est de février 1711.

(4) La partition manuscrite est à la Bibl. de Munich.

ou *Atalante*, 1698, Hambourg. Lindner (1) qui les a étudiés, dit qu'on y sent un effort pour plier le récitatif à l'expression dramatique malgré l'abus des coloratures, et que les airs ont une fraîcheur originale, que n'ont pas surpassé Lotti ou Scarlatti (2).

*
* *

En même temps, s'ouvrait à Hambourg un théâtre populaire (3), bientôt illustré par les noms de Francken et de Keiser. Bâti en 1678 pour des représentations d'opéras allemands (4), ce théâtre dura soixante ans, puis disparut. Il débuta par un poème de Richter (5) : *la Création, la Chute, et la Rédemption de l'homme.* Les œuvres de la première période ne sont ni tragiques, ni comiques; c'est un pêle-mêle de sentiments et d'intrigues, une morale pédantesque, égayée par des bouffonneries triviales, d'une lourdeur écœurante. Les principaux librettistes sont le prêtre Elmenhorst; Lucas van Bostel, de Hambourg, qui travailla pour Francken; Bressand, et Heinrich Postel, de Fribourg (1658-1705), qui eut l'admirable idée de réunir tout ce que les auteurs anciens et modernes avaient créé de plus extraordinaire.

Durant les neuf premières années du théâtre de Hambourg (1678-1686), on représenta vingt-huit opéras nouveaux. Sur ce nombre, quinze étaient de Francken.

Johann-Wolffgang Francken nous est assez peu connu (6). Le peu de renseignements authentiques, que nous devons à Moller (7), nous apprend seulement qu'il était de Hambourg, qu'il

(1) O. Lindner, *Die erste stehende deutsche Oper.* Schlesinger, Berlin, 1855.

(2) A Munich, brille encore à la même époque Pietro Torri, organiste du duc et élève de Steffani. C'est un des compositeurs les plus productifs d'Allemagne. Une de ses premières œuvres est *Gli oracoli di Pallade e di Nemesi, introduzione a torniamenti*, 1690. Munich.

(3) Il avait trois fondateurs, dont le plus important, Schott, resta bientôt seul à sa direction.

(4) A Weissenfels, en 1679, on commence aussi à donner pour des occasions solennelles, des représentations princières d'opéras allemands.

(5) La même année, on donne à Hambourg trois autres opéras, dont les poèmes étaient empruntés à l'Italie : *Oronte*, ou le prince de Candie perdu et retrouvé; *Séjanus*, premier opéra à tendances morales, etc.

(6) Voir la brochure de M. Friedrich Zelle : *Joh. Wolg. Franck.* ein Beitrag zur Geschichte der ältesten deutschen Oper (Berlin, Gaertner, 1889).

(7) Moller de Flensbourg (1661-1725) dit, dans sa *Cimbria literata* : « Joannes Wolfg. Fr., musicus Hamburgensis, qui in aulam tandem delatus Hispanicam ab æmulis illic favorem ipsi invidentibus regium fertur esse truci-

alla en Espagne vers 1687, qu'il y gagna la faveur du roi Charles II, et qu'il y mourut d'une façon mystérieuse. Ses œuvres, par bonheur, nous ont été assez bien conservées. La Bibliothèque Nationale en possède même quelques cahiers.

Francken avait composé de la musique religieuse, des Passions, des Cantates, des *Te Deum*, des Chants Spirituels, en général sur des paroles d'Elmenhorst; mais il doit surtout sa réputation à ses opéras (1). — Les livrets en sont empruntés soit aux Ecritures, soit aux auteurs français. C'est ainsi que l'*Andromède* est inspirée de celle de Corneille; le *Don Pedro*, du *Sicilien* de Molière; l'*Alceste*, de Quinault; le *Jodelet*, de Scarron et de Thomas Corneille. Le *Cara Mustapha* s'autorise même de l'exemple de *Bajazet*. Cette dernière pièce avait un intérêt d'actualité. L. von Bostel l'avait empruntée à des événements récents. Elle se divisait en deux parties, chacune de trois actes, précédés d'un prologue : 1° « L'heureux grand vizir Cara Mustapha, pendant le siège cruel de Vienne. » 2° « Le malheureux grand visir Cara Mustapha, après la défaite devant Vienne. » Pour justifier le choix de son

datus, et a Wolf. Casp. Printzio componistis recentioris aevi annumeratur celebrioribus. »

(1) Voici la liste de ces opéras, joués à Hambourg, de 1679 à 1686 :

1. *Michal und David*, texte d'Elmenhorst, 1679.
2. *Andromeda und Perseus* (d'après Corneille), 1679.
3. *Die Macchabaeische Mutter mit ihren sieben Söhnen*, 1679 (où paraît un personnage comique).
4. *Don Pedro oder die abgestraffte Eyffersucht* (d'après Molière), 1679.
5. *Aeneas Ankunfft in Italien* (24 déc. 1680).
6. *Alceste* (d'après celle de Quinault, 1674), 1680.
7. *Jodelet oder sein selbst Gefangener* (d'après Scarron et Th. Corneille), 1680.
8. *Semele*, 1681.
9. *Hannibal* (à Capoue), 1681, où paraît un élément fantastique, l'esprit d'Hamilcar, etc.).
10. *Charitine oder Göttlich-Geliebte*, texte d'Emenhorst, 1681.
11. *Diocletianus* (d'après l'italien), 1682.
12. *Attila*, texte de Moller van Bostel, 1682.
13. *Vespasian*, 1683.

Puis viennent des années de trouble politique, où le théâtre de Hambourg est fermé. Il rouvre en 1686, avec :

14-15. *Cara Mustapha, turckischen Gros-Vezier*, 1686.

La Bibliothèque Nationale de Paris possède 15 cahiers d'Arien, extraits d'*Aeneas*, de *Vespasian*, de *Diocletian* et de *Cara-Mustapha* (Rés. V^{ma}-1). La plupart des œuvres de Francken sont à la Stadtbibliothek de Hambourg et à Berlin; quelques-unes à Leipzig et à Merseburg. M. Zelle en a publié quelques pages à la fin de sa savante petite brochure.

sujet, van Bostel s'appuyait sur « M. Racine, qui permet de transformer le temps en espace (1). » La mise en scène tenait une grande place. Un seul nom était historique parmi les héros (du côté des chrétiens) : celui du comte Starenberg. Les autres princes et gentilhommes ne faisaient que défiler comme dans une apothéose (Charles V, Max-Emmanuel, duc de Bavière, et le roi de Pologne). La pièce est du reste détestable. Mais la musique a de la grandeur; le style en est large et pur; il annonce Haendel; c'est sa déclamation puissante, sa facilité vigoureuse, et un peu sa joie pompeuse. Cette remarque n'est pas seulement vraie de Cara Mustapha, mais des autres œuvres de Francken. Les fanfares grandiloquentes du commencement d'Æneas, la grâce saine des airs heureux, la calme mélancolie, la tristesse héroïque sont dignes de tout point de l'auteur de Judas et de la fête d'Alexandre, qu'ils rappellent souvent.

Il en est de même de Reinhard Keiser, le meilleur musicien dramatique de l'Allemagne avant ses grands maîtres. C'est que tous, et Haendel (2) comme Keiser, ont une source commune : Scarlatti et son école.

Keiser dépasse un peu le cadre de notre travail, par les dates de sa vie et les caractères de son art. Nous n'en parlerons donc qu'en passant, et seulement pour marquer l'esprit nouveau qui s'introduit dans l'opéra allemand. Né en 1673, mort en 1739, il était fils de musicien, et fut élevé à la Thomasschule et à l'Université de Leipzig. A dix-neuf ans, il débuta par une pastorale,

(1) Van Bostel s'était d'ailleurs servi d'une traduction d'un livre français : *Vie et amours de Cara Mustapha.*

(2) Hændel, né en 1685, débute en 1705 par *Almira*. Il avait beaucoup étudié les Italiens de la seconde époque, et non seulement ceux d'Allemagne (Steffani, Cesti, etc.), mais Scarlatti et son école.

La *Händelgesellschaft* a publié en 1892 un certain nombre d'œuvres italiennes, qu'il a utilisées dans ses compositions : le *Magnificat* de Erba, le *Te Deum* de Urio, une serenata de Stradella, et cinq duetti de Clari (Giovanni-Carlo-Maria, 1669-1740), le dernier grand compositeur de l'ancien genre madrigalesque. Mais en dehors de ces musiques, que Hændel transcrivit en entier, il en est un très grand nombre dont il s'est inspiré.

Quant au rival et ami de Hændel, Jean Mattheson (né à Hambourg le 28 septembre 1681, mort le 17 avril 1764), élève de Prætorius et Conradi, c'est en 1699 qu'il débute à Hambourg, avec les *Pléiades*. Il doit aussi beaucoup à Keiser, avec qui il a des traits de ressemblance, mais dont il ne possède pas la riche imagination.

A la même époque, Jean Bononcini de Modène, l'autre rival de Hændel (1660?-1752?), prélude à ses succès en Allemagne avec la *Fede pubblica* à Vienne, en 1699, et le *Polifemo* à Berlin, en 1703.

Ismène, qui fut jouée à Wolfenbüttel avec un prodigieux succès. En 1694, il vint à Hambourg, et en devint le fournisseur de musique. Les autres compositeurs dramatiques en Allemagne étaient en même temps des musiciens religieux. Pour Keiser, l'opéra passe avant tout le reste. Jusqu'en 1717, il écrit en moyenne trois, quatre, parfois cinq opéras par an. En 1703, il devient directeur de l'opéra ; en 1707, il fait banqueroute, et disparaît quelque temps de Hambourg ; mais il rentre bientôt, et huit nouveaux opéras lui font retrouver son ancienne fortune.

La *Publikation älterer, praktischer, und theoretischer Musikwerke*, de Robert Eitner, a publié en 1892 son *Lächerliche prinz Jodelet*, 1726. Lindner a donné aussi des fragments de plusieurs de ses drames, en appendice à son ouvrage : *Die erste stehende deutsche Oper* (1855, Berlin) (1), et à ses *Zur Tonkunst Abhandlungen* (2) (Berlin, Guttentag, 1864). Ces œuvres sont d'une belle forme, aisée et dégagée du pédantisme allemand. La mélodie est un peu clairette, et la facilité du style a été acquise aux dépens de la pensée. On n'est point surpris qu'en France ou en Italie, on puisse préférer sa verve abondante et son habileté sans profondeur, à la rudesse pleine de choses de ses prédécesseurs. On est davantage étonné que les Allemands fassent aussi bon marché de la gauche grandeur de leurs vieux maîtres du dix-septième siècle. — Keiser joue à peu près le même rôle en Allemagne, que Scarlatti en Italie. Nous les retrouverons tous deux dans une prochaine étude, si, comme nous l'espérons, nous pouvons un jour continuer ces recherches si incomplètes encore.

Mais au lieu que Scarlatti apporte la perfection de son style à un peuple amolli, qui s'abandonne à sa décadence, Keiser paraît dans une race neuve, rude, qui revit plus alerte après ses désastres, comme les coups de hache font repousser plus drus les arbres d'une forêt. La facilité un peu vide de Keiser, sera le vêtement dont le puissant Haendel drapera ses pensées (3). La verve super-

(1) *Macht der Tugend*, 1700; *Pomona*, 1702; *Orpheus*, 1709; *Diana*, 1713; *Circe*, 1734. Mattheson attribue 116 opéras à Keiser. On en connaît encore 77, de titre.

(2) Fragment de l'Oratorio : *Der siegende David*. — Plusieurs de ses manuscrits sont dans les bibliothèques d'Allemagne. Par exemple, le *Crœsus* et onze autres à Berlin.

(3) Bach entendit sans doute les concerts de Keyser, lorsqu'il fit ses voyages à Hambourg (1722), pour entendre Reinken et jouer de l'orgue. Il y aurait lieu de chercher l'influence de la *Passion* de Keyser (*L'agonie et la mort de Jésus*) sur celles de J. Sébastien.

ficielle de Scarlatti apprendra à ne plus penser à la paresse italienne.

Ainsi, Reinhard Keiser, inférieur à Scarlatti en génie musical, le surpasse parce qu'il ouvre une ère nouvelle à la musique allemande; Scarlatti ferme l'époque de glorieux travail, dont il est le terme. Est-ce la faute et le mérite de Scarlatti et de Keiser? Ne serait-ce pas plutôt ceux de l'époque où ils vécurent, et qui seconda différemment leurs efforts? — Je ne le crois pas. En des œuvres de même ordre, et de génie inégal, Scarlatti se contentait de refléter brillamment une société dont il flattait les goûts, sans tâcher de les perfectionner. Keiser faisait effort pour policer la sienne (1), et guider l'art allemand vers un idéal de beauté, qu'il n'avait fait que pressentir. Ainsi que dit Schiller, c'est à l'artiste à commander au peuple, et non le peuple à l'artiste.

Telle qu'elle se montre au dix-septième siècle, la musique allemande (2) donne la mesure exacte de ses forces, et prend la juste conscience de son pouvoir et de ses limites. Son caractère de méditation intime et de drame intérieur, apparaît clairement avec Schütz et Francken. Steffani et Keiser lui ont donné le style qui convient à l'action. C'est une importation étrangère; elle n'y excellera jamais; mais l'appliquant à ses dons, elle en fera l'instrument de sa pensée, le lien qui la rattache au monde extérieur. Elle n'écrira pas des drames pour lesquels elle n'est point faite (3);

(1) Keiser n'agit pas seulement par ses œuvres, mais par les concerts qu'il institua à partir de 1700, avec un luxe magnifique, puis qu'il reprit encore en 1716 avec Mattheson.

(2) Il faudrait ajouter ici aux noms de Keiser, Francken et Steffani, ceux d'autres musiciens qui illustrèrent l'époque, et en particulier de deux maîtres de l'Oratorio : Jean Sebastiani, maître de chapelle de l'électeur de Brandebourg, qui publia en 1672, à Kœnigsberg, une *Passion* à cinq voix avec basse continue et six instruments, — et surtout Jean Theile (né à Naumbourg le 29 juillet 1646, mort en 1724), élève de Schütz, maître de Buxtehude, qui écrivit une *Passion* allemande en 1675, une *Naissance de Jésus-Christ* en 1681, un *Adam et Eve* en 1678 et des messes. — Il faudrait, pour compléter cette étude sommaire, des recherches analogues à celles que nous avons pu faire en Italie, dans les bibliothèques mêmes et les archives d'Allemagne. Bien que les Allemands aient toujours été plus soucieux que les autres peuples de leur histoire musicale, il n'est pas douteux qu'il n'y ait encore beaucoup à faire pour la connaissance de leurs vieux maîtres. Nous voudrions plus tard reprendre et continuer ce chapitre.

(3) A mon avis, ce ne sont même pas des drames que les admirables *Festspiele* de Weber et de Wagner. Les uns sont des légendes fantastiques; les autres, de vastes chansons de geste, mieux faites pour le concert que pour la représentation. Je n'excepterai que Mozart, qui est un Autrichien

elle laissera à la France le privilège de la tragédie, à l'Italie celui de la comédie en musique; mais elle chantera ses puissantes symphonies dramatiques, déroulant avec Haendel la pompe de ses narrations bibliques, avec Bach la tendresse profonde de ses méditations sur l'Evangile.

du Sud, et la seule comédie qu'ait écrite Wagner, *Les Maîtres chanteurs*. Mais Wagner a vécu en communion bien plus intime que tous les autres musiciens d'Allemagne (sauf Mozart), avec la pensée et l'art du Midi. Il n'est pas mauvais non plus de rappeler que le *Nozze di Figaro* et *Don Giovanni* sont de l'abbé da Ponte. Mozart recourt à lui, en désespoir de cause, après avoir parcouru des centaines de livrets allemands. « Il y aurait tant de changements à y faire, » s'écrie-t-il, « qu'il serait plus facile d'en composer de tout nouveaux. »

CHAPITRE VIII.

L'OPÉRA EN FRANCE.

L'opéra ne peut être un genre vraiment français. — Jugement de Saint-Evremond. — Comment l'esprit français est opposé à celui de la tragédie en musique. — Caractères de la musique française. Elle est un art, plutôt qu'une langue.

Les *Madrigaux* français du seizième siècle. Clément Jannecquin. — Roland de Lassus à la cour de France. — La Pléiade et la Musique. — L'Académie de Baïf. — La mascarade et le ballet. — Le *Ballet comique de la Reine*, par Beaujoyeulx, Beaulieu et Salmon. — Le ballet sous Henri IV et Louis XIII.

La régence d'Anne d'Autriche. Mazarin introduit en France le drame musical. — Les Italiens à Paris. Sacrati, Luigi, Rossi et Cavalli. — Efforts de nos musiciens pour créer un style dramatique français. Les *Dialogues* et les *Comédies de chansons*. — Le ballet de Benserade. — La *Pastorale en musique* de Perrin et Cambert (1659). C'est un concert dramatique. — Les Italiens chassés de France par le réveil du sentiment national. *Serse* et *Ercole amante* de Cavalli.

Perrin et les Académies d'opéra en langue française. *Pomone* de Cambert. — Illusion des Français. Ils croient avoir inventé l'opéra. — L'opéra français est fondé en réalité par Lully. — Lully. Bibliographie de ses œuvres. — Son esthétique. Comparaison avec celle de Peri. — Comment la tragédie française s'acheminait vers l'opéra. — L'opéra est l'expression parfaite du style Louis XIV. — Il ruine la tragédie. — Du génie de Lully; de sa gloire au dix-huitième siècle. — Comment il a détourné la musique française de sa véritable voie.

Quelle forme d'art musical eût mieux convenu au génie français. — Les maîtres du théâtre au dix-septième siècle en ont eu conscience. — Saint-Evremond indique le rôle que la musique aurait dû jouer sur notre scène, et l'art original qui aurait pu naître de son union avec la poésie. La tragédie avec chœurs. La comédie-ballet. — Essais de Corneille, Racine et Molière. — Comment l'esprit français a donné naissance à l'opéra-comique. Défauts et difficultés du genre. — Musset comprend la musique à la façon de Saint-Evremond. — Notre musique n'a pas voulu se plier aux conditions de notre génie. Elle a rarement été chez nous un art vraiment national.

« Je commencerai par une grande franchise, » écrit Saint-

Evremond au duc de Buckingham (1), « en vous disant que je n'admire pas fort les comédies en musique, telles que nous les voyons présentement. L'âme fatiguée d'une longue attention où elle ne trouve rien à sentir, cherche en elle-même quelque secret mouvement qui la touche : l'esprit qui s'est prêté vainement aux impressions du dehors, se laisse aller à la rêverie, ou se déplaît dans son inutilité. Mon âme, d'intelligence avec mon esprit plus qu'avec mes sens, forme une résistance secrète aux impressions qu'elle peut recevoir, ou, pour le moins, elle manque d'y prêter un consentement agréable, sans lequel les objets les plus voluptueux même ne sauraient me donner un grand plaisir. »

Cette page d'un des gentilshommes les plus spirituels du dix-septième siècle, donne une idée assez juste et sincère du caractère français, tel qu'il était dans toute sa pureté, avant d'être modifié par les influences étrangères.

Comme il est naturel, Saint-Evremond ne parle que d'esprit et de raisonnement. Pour le contemporain de Descartes et l'ami de Corneille, c'est une nécessité, qu' « où l'esprit a si peu à faire, les sens viennent à languir. » Il ne songe pas un instant que les sens et le cœur peuvent avoir une vie propre, réclamer une expression artistique. Comment croire qu'ils reflètent une part de la vérité? Son orthodoxie de la raison élève d'insurmontables barrières entre les idées claires et les idées obscures. Ce libertin voluptueux a les sens médiocres (le cas n'est point si rare). Son expérience abuse ce vieil habitué des passions. Il ne connaît pas la passion ; il se croit le droit d'y donner des leçons aux Italiens qui s'en nourrissent, comme d'un pain quotidien. « Les Italiens ont l'expression fausse, ou du moins outrée, pour ne connaître pas avec justesse la nature ou le degré des passions. C'est éclater de rire plutôt que chanter, lorsqu'ils expriment quelque sentiment de joie. S'ils veulent soupirer, on entend des sanglots qui se forment dans la gorge avec violence, non pas des soupirs qui échappent secrètement à la passion d'un cœur amoureux. D'une réflexion douloureuse, ils font les plus fortes exclamations : les larmes de l'absence sont des pleurs de funérailles : le triste devient lugubre dans leurs bouches : ils font des cris au lieu de plaintes dans la douleur ; et quelquefois ils expriment la langueur de la passion comme une défaillance de la nature (2). »

(1) Saint-Evremond, *Œuvres complètes*, éd. Desmaizeaux. Amsterdam, Mortier, 1739, t. III, p. 282.

(2) Lettre citée.

Ainsi les emportements de la passion, qui sont la matière de la musique dramatique, sont écartés délibérément, au nom de la vérité et de la justesse d'expression (1). Ainsi le pathétique italien est proscrit comme outré. « Justesse, » « vérité, » voilà d'étranges raisons, si cependant ces hommes sentent d'une façon outrée! Ne seront-ils pas en droit de prétendre à leur tour, que les Français donnent de la nature une image pâlie et décolorée (2)?

(1) Reproche constamment adressé par l'élite, chez qui domine l'intelligence et le bon goût, aux tempéraments passionnés des génies surabondants de vie. En musique, on n'a point manqué de l'adresser tour à tour à Beethoven et à Wagner. Voir ce que l'excellent Forkel, admirateur de Bach, a pu écrire de Beethoven.

M. Gevaert, dans ses *Gloires de l'Italie*, écrit à propos de Caccini : « On sent en lui déjà une certaine tendance vers l'*exagération* du sentiment. »

(2) « Les Italiens trouvent que notre musique est endormante, plate, insipide... En effet, les Français cherchent partout le doux, le facile, ce qui coule, ce qui se lie; tout y est sur le même ton; ou si on en change quelquefois, c'est avec des préparations et des adoucissements qui rendent l'air aussi suivi que si l'on n'y changeait rien. Rien de fier ni hasardé; tout égal et uni. » (Raguenet.)

L'abbé Raguenet, dans son très intéressant *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les Opera* (Paris, Jean Moreau, 1702), a un sentiment plus profond de la musique, et une intelligence beaucoup plus pénétrante des Italiens, que Saint-Evremond. Il montre leur supériorité de passion. Il décrit leurs symphonies « exprimant la tempête, la fureur... Souvent la réalité n'agit pas plus fortement sur l'âme... L'imagination, les sens, l'âme et le corps même en sont entraînés d'un commun transport... Une symphonie de furies agite l'âme, la renverse, la culbute malgré elle... Le violoniste qui la joue en prend la fureur; il tourmente son violon et son corps .. Si la symphonie doit exprimer le calme et le repos, ce sont des tons qui descendent si bas, qu'ils abîment l'âme avec eux dans leur profondeur; des coups d'archet d'une longueur infinie, traînés d'un son mourant, qui s'affaiblit toujours jusqu'à ce qu'il expire entièrement. — Les symphonies de leurs sommeils enlèvent tellement l'âme aux sens, suspendent tellement ses facultés et son action, qu'elle n'est plus à rien autre, comme si toutes ses puissances étaient liées par un sommeil réel... » Dans un oratorio chanté à l'Oratoire de Saint-Jérôme-de-la-Charité, à Rome, en 1697, sur les mots « mille saette » (mille flèches), « les notes étaient pointées à la manière des gigues; le caractère de cet air imprimait si vivement dans l'âme l'idée de flèche, que chaque violon paraissait être un arc, et tous les archets autant de flèches décochées dont les pointes semblaient darder la symphonie de toutes parts. »

Ce dernier passage montre justement, à la fois, la passion que la musique italienne met au moindre détail, et la tendance des artistes français à tout réduire à des images matérielles et concrètes.

La page où Raguenet montre quelle hardiesse d'invention, quelle audace de génie musical donne aux Italiens leur passion indifférente au goût, est

Que reste-t-il à l'opéra, si l'on retranche de l'art le monde des sentiments inconscients et passionnés, où la raison n'a que faire, et dont elle n'est pas maîtresse? Les sentiments moyens, les actions journalières, le spectacle de la vie commune? Mais quel besoin de la musique, pour chanter ce que la parole peut mieux dire? C'est l'avis de Saint-Evremond; et il lui est bien aisé d'avoir raison. Il s'est fait la partie belle.

« Il y a une autre chose dans les Opéra, tellement contre la nature, que mon imagination en est blessée; c'est de faire chanter toute la pièce, depuis le commencement jusqu'à la fin, comme si les personnes qu'on représente s'étaient ridiculement ajustées pour traiter en musique, et les plus communes et les plus importantes affaires de leur vie. Peut-on s'imaginer qu'un maître appelle son valet ou qu'il lui donne une commission en chantant, qu'un ami..., etc. (1). »

très curieuse, et prouve chez l'auteur un réel sentiment de la musique.

« Les Italiens passent constamment du bécarre au bémol, hasardent les cadences les plus forcées, les dissonances les plus irrégulières. Où les Français se croiraient perdus s'ils faisaient la moindre chose contre les règles, ils changent brusquement de ton et de mode, font des cadences doublées et redoublées de sept et huit mesures sur des tons que nous ne croirions pas capables de porter le moindre tremblement; des tenues d'une longueur prodigieuse, qui indigne et enthousiasme; des passages d'une étendue extraordinaire sur des tons irréguliers qui jettent la frayeur dans l'esprit; on croit que tout le concert va tomber dans une dissonance épouvantable; et intéressant par là dans la ruine dont toute la musique paraît menacée, ils rassurent aussitôt par des chutes si régulières, que chacun est surpris de voir l'harmonie renaître de la dissonance... Ils hasardent, mais comme des gens qui sont en droit de hasarder, et qui sont assurés du succès, qui ont le sentiment d'être les premiers hommes du monde pour la musique; ils se mettent au dessus de l'art, mais en maîtres de l'art, qui suivent ses lois quand ils veulent, et les brusquent quand il leur plaît. »

Perrault parle presque de la même façon, dans son éloge de Lully, qui pourtant accommoda son génie italien au goût français.

« Il a sçû parfaitement les règles de son art; mais au lieu que ceux qui l'ont précédé n'ont acquis de la réputation que pour les avoir bien observées dans leurs ouvrages, il s'est particulièrement distingué en ne les suivant pas, et en se mettant au dessus des règles et des préceptes. Un faux accord, une dissonance, étoit un écueil où échouaient les plus habiles, et ç'a esté de ces faux accords et de ces dissonances que M. de Lully a composé les plus beaux endroits de ses compositions, par l'art qu'il a eu de les préparer, de les placer et de les sauver. » (*Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, avec leurs portraits au naturel, par M. Perrault, de l'Académie française.)

(1) *La Marquise :* Pour moi, quoique fort jeune l'on m'ait bercée de musique, que l'on me l'ait fait apprendre avec soin, je vous jure que je n'ai

Ainsi, le besoin de raisonnement qu'a Saint-Evremond, l'amène à repousser l'opéra et à trouver d'instinct l'opéra-comique. — Mais à qui s'adressent ses critiques de l'opéra? Aux musiciens français, aux poètes français. Est-il donc impossible de maintenir une pièce dans les hauteurs lyriques, enveloppée d'une lumière poétique où tous ses actes se transfigurent? Dans les *Niebelungen* de Wagner, le familier et le trivial coudoient à chaque instant le sublime; mais l'épopée conserve son caractère héroïque. Bien plus, les Italiens ont réussi à traduire en musique les scènes familières. Personne ne songe à l'invraisemblance des spirituels dialogues de leurs opéras bouffes; tout le monde est choqué par l'emphatique platitude de la plupart de nos récitatifs français. C'est que nos musiciens, comme souvent nos poètes, travaillent trop avec leur intelligence, et que les Italiens se jettent dans une œuvre avec toute leur vie. Comme il n'y a rien d'indifférent pour eux, tout leur est un prétexte à poésie et à musique : les événements journaliers et les riens de la conversation. Qui se douterait en France que la *Serva padrona* est l'exacte expression de l'accent et des gestes italiens? Nous subissons sa verve; nous ne la comprenons pas; il y a là pour nous une exagération de vie, d'ailleurs comique et bien rendue, où l'Italien voit la vie même et des êtres de son sang : c'est lui qui a raison.

Faute de cette joie ou de cette tristesse passionnée, dont le Midi colore la réalité; faute de l'ardente méditation et des musiques intérieures, que chante l'âme du Nord, que reste-t-il au Français? L'exact spectacle de la vie; et il a, pour le retracer, une langue admirable, sobre, précise et claire. Quel besoin a-t-il de la musique (1)? Ce n'est pas une nécessité du cœur, mais un luxe de spectacle. Il ne s'agit que d'en tirer le meilleur parti.

« L'esprit de la représentation est préférable à celui de l'harmonie; car l'harmonie ne doit être qu'un simple accompagnement. Il faut que la musique soit faite pour les vers, bien plus que les vers pour la musique. C'est au musicien à suivre l'ordre du poète (2). »

Il est curieux de rapprocher de cette déclaration, celle de

pu, aux dépens du bon sens et de la raison, entendre tous ces héros me parler de leurs malheurs en chantant. » (Baron, *Le Coquet trompé*, acte II, scène 9.)

(1) « Les vers naïvement répétés représentent plus aisément la conversation, et touchent plus les esprits que le chant ne délecte les oreilles. » (Madame de Motteville, II, 168, édit. Petitot.)

(2) Saint-Evremond, *Lettre sur les Opera*.

Mozart : « Dans un opéra, il faut absolument que la poésie soit la fille obéissante de la musique (1). » Ou encore : « La musique règne en souveraine et fait oublier tout le reste. » — Elle montre combien l'esprit allemand diffère du français.

A la vérité, un Italien, le premier, l'avait dit : « Comme l'âme est plus noble que le corps, les mots sont plus nobles que le contrepoint (2). » Mais c'était un lettré florentin, et les musiciens s'étaient vite chargés de ramener sa pensée à des termes plus justes. D'ailleurs, nous avons déjà annoncé la parenté du drame récitatif de Florence avec la tragédie lyrique française, fondée par le florentin Lully. Encore l'opéra florentin a-t-il sur le nôtre la supériorité d'âme de ses artistes, leur nature plus vibrante, leur intelligence plus personnelle des passions. Saint-Evremond lui-même en convient; il ne fait qu'une exception à sa règle, et c'est pour Lully. Il le dispense d'obéir aux livrets, « parce qu'il connaît mieux les passions, et va plus avant dans le cœur de l'homme que les auteurs. » Les autres musiciens, Cambert par exemple, « ont sans doute de fort beaux génies, propres à cent musiques différentes, et toutes bien ménagées avec une juste économie des voix et des instruments. Mais pour la nature des passions, pour la qualité des sentiments qu'il faut exprimer, ils doivent recevoir des auteurs les lumières que Lully leur sait donner, et s'assujettir à la direction..., etc. »

Il faut en convenir; la musique n'est point chez nous une langue naturelle. Combien de gens en France, pour qui c'est un problème que de penser sous la forme des sons! Et combien peu de nos musiciens mêmes, dont l'art soit vraiment l'expression spontanée du cœur! La plupart, de Jannequin (3) à Saint-Saëns, en passant par les plus grands, Rameau (4) et Berlioz, tendent à la description et à l'imitation objective. Il en est qui ne voient dans les symphonies de Beethoven qu'une suite de tableaux, des images extérieures, des orages, le vent qui souffle, les éclairs, le

(1) Lettre du 13 octobre 1781.

(2) Lettre de Bardi à Caccini (citée par Lindner : *Zur Tonkunst*).

(3) Voir p. 30.

(4) Rameau imite le coassement des grenouilles dans *Platée*, un feu d'artifice dans *Acante* et *Céphise*; Boïeldieu, le bruit d'un soufflet attisant le feu; Gossec et Méhul font des tableaux de chasse. — Qui ne connaît les descriptions de Berlioz? — Inutile de rappeler aussi *Phaéton*, le *Rouet d'Omphale*, et les autres poèmes descriptifs de M. Saint-Saëns. En disciple fidèle de Berlioz, il n'a pas craint de professer même, que la musique a pour fondement « l'imitation. »

soleil (1). Ils sentent difficilement que ces orages sont intérieurs, car ils ne les éprouvent pas; et s'ils les éprouvaient, ce n'est pas de leur cœur que jailliraient les harmonies, mais de leur tête intelligente, de leur esprit logique et curieux. Ils ont l'haleine courte; les meilleurs, comme Berlioz, l'ont saccadée. « Le génie italien est inépuisable pour inventer; celui des Français est assez étroitement borné (2). » Il est timide, assujetti aux règles; il est trop rarement enivré pour oser contre le bon sens. Il n'y a d'ailleurs qu'une poignée de musiciens en France. « Nous n'avons qu'un Lully, et il était Italien. L'Italie en est pleine. On y a vu les Luigi, les Carissimi, les Melani, les Legrenzi; à ceux-ci ont succédé les Scarlati, les Buononcini, les Corelli, et les Bassani qui vivent encore. En France, il n'y en a qu'un à la fois; il faut un siècle entier pour le produire; encore désespère-t-on que tous les siècles ensemble produisent jamais un second Lully. »

Aussi savants que les maîtres étrangers, doués de cette rare élégance qui est le privilège de la France et qu'elle imprime à

(1) Les rares œuvres de Beethoven, qui ont une intention franchement descriptive, gardent pourtant le caractère d'impressions personnelles et morales, plutôt que de descriptions objectives. (« Erwachen heiterer *Empfindungen* bei der Ankunft auf dem Lande. ») Beethoven a écrit sur le verso de la partie du premier violon : « S'attacher plus à l'expression du sentiment qu'à la peinture musicale. » — Ries, disciple de Beethoven, nous dit même que la musique imitative avait en lui un adversaire déterminé; il ne se traçait de scenarios que pour s'exciter à de certaines émotions. Une fois la symphonie écrite, il ne permettait plus à ses amis, ni à lui-même, de rechercher quelles causes extérieures avaient amené la suite des sentiments. Le monde de l'âme devait se suffire à lui-même.

J'ai entendu raconter, par des amis intimes de Wagner, que souvent il s'approchait d'eux pendant les représentations de Bayreuth, et leur couvrait les yeux de ses mains, pour qu'ils s'abandonnassent tout entiers à la pure musique, sans y chercher un reflet de l'action.

Il est remarquable qu'un des musiciens les plus descriptifs, (semble-t-il), de l'Allemagne, l'auteur du *Songe d'une nuit d'été*, de *Meeresstille*, de *Mélusine*, Mendelssohn, est un ennemi décidé de ce genre, et que cette antipathie le rend très injuste pour Berlioz, et même pour Schubert. « Mettre en musique un poème descriptif me semble absurde, » écrit-il à Mme de Pereira. « La foule de compositions qui existent en ce genre ne prouve pas contre moi, mais pour moi, attendu qu'il n'en est pas une que l'on puisse de bonne foi appeler bonne. » Il critique vertement le *Roi des Aunes*, de Schubert, où « il essaie de rendre le bruissement des aunes, les cris du bambin, le galop du cheval, et tout ce fatras d'imitation matérielle, » ...« l'addition toute factice d'une peinture grossière. »

(2) Raguenet, *Parallèle, etc.*

toutes ses œuvres, les musiciens français donnent souvent au monde les formes achevées, où d'autres vont ensuite jeter leurs pensées et leurs passions. Ce sont rarement des hommes de pensée profonde ou de large intelligence, comme Beethoven, Wagner, Mendelssohn, ou même les vieux maîtres italiens. Ils écrivent plus pour faire une œuvre d'art, qu'une œuvre de pensée; s'ils avaient quelque idée à exprimer, il leur semblerait plus simple d'user de la langue poétique, ou même de la prose courante. La musique n'étant que très rarement chez eux la forme nécessaire et soudaine que revêtent leurs sentiments, ils ne sont pas assez sûrs de sa force pour l'imposer au drame, et ils y jouent un rôle un peu semblable au décorateur. Le meilleur de leur effort, dans l'opéra, tend à ciseler de jolies pages, aux lignes fines, aux nuances subtiles, sans rapport à l'action (1), ou à transposer par l'intelligence la déclamation tragique en phrases musicales (2). Elégance (3) et justesse, c'est par là qu'ils excel-

(1) « Les Italiens s'attachent tout à fait à la représentation, et ne souffrent pas cet enchaînement arbitraire de danses et de musiques, qui constitue l'opéra français. » (Saint-Evremond, Lettre citée.)

(2) « Mais qui peut résister à l'ennui du récitatif dans une modulation qui n'a ni le charme du chant, ni la force agréable de la parole? » (Idem.)

Le grand musicien allemand, à qui nous reconnaissons le génie d'avoir le mieux compris notre esprit et notre art, Gluck, dit expressément :

« J'ai cherché à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie pour fortifier l'expression... J'ai cru que la musique devait ajouter à la poésie, ce qu'ajoutent à un dessin correct et bien composé la vivacité des couleurs, l'accord heureux des lumières et des ombres, qui servent à animer les figures sans en altérer les contours. » (Gluck, Préface d'*Alceste*.)

Il est bon de remarquer que les musiciens allemands, de nos jours, renient pour la plupart l'esprit artistique de Gluck, et lui adressent le reproche que fait Saint-Evremond à l'opéra français de son temps. Ils contestent son génie, qu'ils trouvent purement littéraire, et dont la pauvreté mélodique leur paraît insupportable. C'est ainsi que je l'ai entendu apprécier (à ma grande indignation) par M. H. Lévy, chef d'orchestre de Bayreuth. Et ce n'est pas au nom de Wagner (respectueux de son grand devancier), mais de Mozart, qu'il formulait ces critiques.

(3) Cette finesse élégante a marqué, dès le dix-septième siècle, son incontestable supériorité dans le jeu des artistes et la perfection de l'orchestre. Saint-Evremond dit que « les Français souffrent avec peine l'ignorance ou le méchant usage des instruments aux opéra de Venise. » — Raguenet, peu suspect de partialité française, parle de l'exquise délicatesse des violons français. « Tous les coups d'archet des Italiens sont très durs, lorsqu'ils sont détachés les uns des autres; et lorsqu'ils les veulent lier, ils viellent d'une manière très désagréable. » — Cette observation est encore vraie

lent. C'est à nous de voir quel meilleur emploi ils peuvent faire de leurs dons, et si, dans leur histoire, ils ont tenu toujours compte des nécessités de leur nature.

*
* *

Il faudrait chercher les origines du style dramatique, ou descriptif, en France, dans les madrigalistes du temps de Henri II, et surtout dans les inventions musicales de Jannequin (1). Sa bataille de Marignan, dont les chanteurs de Saint-Gervais nous ont donné dans ces derniers temps de si remarquables auditions, a, dans sa perfection de forme, une gaillardise héroïque et une vigueur d'action, où revit l'époque tout entière et sa forte joie. Comme le dit justement M. Weckerlin, « il y a plus de vie scénique dans ce chœur à quatre voix, qu'on n'en trouve dans les morceaux de Peri, de Caccini, » mais surtout de Cambert et Lully, un siècle et demi après. Je n'insisterai point pourtant sur cette tentative, qui est commune aux musiciens de l'époque, en Alle-

aujourd'hui des orchestres italiens. Raguenet ajoute que la France a la spécialité des hautbois et des flûtes.

Le chant est un peu plus discuté. Un proverbe cité par Saint-Evremond dit « Hispanus flet, dolet Italus, Germanus boat, Flander ululat, solus Gallus cantat. » En tout cas, si les Italiens ont la spécialité des haute-contre, « des voix de rossignol, des haleines à faire perdre terre, à vous ôter presque la respiration, des haleines infinies, » les Français ont celle des basses-contre (Raguenet). — Plusieurs compositeurs italiens, le célèbre Luigi (Rossi), entre autres, « demeurent rebutés de la rudesse et de la dureté italienne, quand ils ont goûté la tendresse du toucher et la propreté de la manière de nos Français » (aussi bien pour les voix que pour les instruments) (Saint-Evremond). Luigi dit encore qu'« il faut des airs italiens dans la bouche des François. »

Mais la grande supériorité de l'opéra français est, de l'aveu de Raguenet, dans les chœurs, les divertissements, les danses, les habillements, la perfection extérieure et la pompe du spectacle.

(1) L'excellent Jeannequin, en tout cela qu'il chante,
N'a rien qui soit mortel, mais il est tout divin.
(Baïf.)

Clément Jannecquin († 1574) (?), maître de chapelle de François Ier, — finit, dit-on, par entrer dans la réforme. — Il écrivit dix-sept livres de chansons. Parmi la foule de ses œuvres, on doit citer les : *Sacrae cantiones seu motectae*, 4 v. (1533); les *Chansons de la Guerre et de la Chasse* (1537); le 8me livre des *Chansons françaises* (1540. — Attaignant); les quatre livres de ses *Inventions musicales* (1544. Lyon. Jac. Moderne); le 10me livre des chansons, contenant la *Bataille* (1545. Susato. Anvers), et le *Verger de Musique* (1559. Ballard).

magne et en Italie, comme en France. J'ai parlé du madrigal dramatique dans un chapitre spécial (1), et je passe aux essais plus particulièrement français (2).

La première tentative musicale, où l'on sente l'influence de l'humanisme et de l'antiquité, fut faite sous Charles IX. Ce Florentin, d'un caractère distingué et passionnément artiste, adorait la musique ; sa mélancolie s'y plaisait. Il fit de grands efforts pour attirer Roland de Lassus en France. Le grand musicien fit un premier voyage à Paris en 1571 (3) ; il descendit chez le fameux éditeur de musique, Adrien Le Roy, qui le présenta à la cour. Charles IX le reçut richement, et lui prodigua les honneurs (4). Quelque temps après, Roland reçut à Munich l'invitation du prince à se rendre auprès de lui, pour diriger la chapelle du Louvre. Il hésita longtemps à se séparer de son généreux protecteur, le duc de Bavière ; il accepta enfin, sur le conseil du duc lui-même, et se mit en route avec toute sa famille ; mais arrivé à Francfort, il y apprit la mort de Charles IX (1574), et retourna à Munich (5). Cependant, bien qu'il n'ait pas séjourné à la cour de France, il écrivit pour elle diverses musiques (6), où l'on sent un acheminement vers le drame lyrique. C'est ainsi qu'il com-

(1) Voir p. 29 et suiv.

(2) A noter les fêtes allégoriques avec musique, dans le goût italien. Pour l'entrée d'Henri II à Rouen, en 1550, on voit le combat d'Apollon et du serpent Python, mis en musique (comme pour les noces de 1589 à Florence). Voir p. 62.

(3) Voir l'épître dédicatoire des motets : *Moduli quinis vocibus nunquam hactenus editi*, juin 1571. Paris, Ad. Le Roy et R. Ballard, in-4° obl. — Déd. à Guillaume de Bavière.

(4) Dédicace à Charles IX du *Primus liber modulorum, quinis vocibus constantium, Orlando Lassusio auctore.* Paris, A. Le Roy, 1571, in-4° obl.

(5) Dans la joie de retrouver son musicien, Albert V de Bavière composa un panégyrique à l'occasion de son retour. — Il avait une admiration passionnée pour Roland. La copie qu'il fit exécuter de ses *Psaumes de la Pénitence* est d'un luxe extraordinaire. Ce sont 4 vol. in-fol. en maroquin, avec des fermoirs et des serrures ciselées, des armoiries, et des portraits en pied et en buste (du duc, de Roland, du peintre Jean Mielich, de Quickelberg, auteur des descriptions, du calligraphe, de l'orfèvre, du relieur). L'édition est, de plus, ornée de miniatures et de lettres (Munich). Voir, sur Roland, chap. précédent.

(6) De tous les primitifs de la musique, Roland est celui qu'on a le plus connu et pratiqué en France, au seizième et au dix-septième siècle. Le nombre considérable de ses éditions en fait foi. En 1677, les Ballard entreprennent encore une nouvelle publication des motets. L'éditeur Adrian Le Roy appelle Roland « un grand maître et suprême ouvrier..., patron et exemplaire sur lequel on se peut seurement arrêter. »

posa la musique pour un dialogue en vers latins, chanté par la France, la Paix et la Prospérité, en 1573, dans une fête donnée aux ambassadeurs de Pologne. Quant à ses *chansons françaises* (1), tantôt d'une verve de bonne humeur railleuse, tantôt d'une délicatesse de sentiment mélancolique et amoureuse, elles offrent une des plus gracieuses images de l'âme française. C'est le chef-d'œuvre de la musique de cour au seizième siècle. L'art de Mozart ou Gluck n'est pas plus parfait ni plus pur.

Charles IX s'adressait d'autre part aux Français. C'est merveille de voir combien tous les poètes de la Pléiade sont sensibles au charme de la musique ; ils comprennent toute la puissance expressive et magique qu'elle peut ajouter à la beauté des vers. Par ce fin sentiment, (et par bien d'autres), ils sont très en avance sur les poètes du dix-septième siècle.

Jodelle chante Roland de Lassus dans un poème de cent soixante douze vers (2), dont l'émotion est certainement sincère.

(1) En style madrigalesque, à quatre parties. Jusqu'en 1587, Ballard en publie 25 livres et plus. Roland compose les premiers dès 1550. — La Bibl. Nat. en possède un recueil sous ce titre : *Le Thresor de Musique d'Orlande de Lassus*, prince des musiciens de notre temps, contenant ses chansons françoises, italiennes et latines, à 4, 5 et 6 parties; reveu et corrigé diligemment en ceste 3e édition, à Cologne, 1594, par Paul Marceau (Superius, tenor, bassus, quinta pars). (Rés. Vm7 237.)

L'éditeur, dans sa dédicace à Philippe de Pas, gentilhomme français, déclare qu'il a changé les paroles, parfois licencieuses, « pour ne pas souiller les langues ny offenser les oreilles chrestiennes. » En effet, les chansons sont transformées de la plus étrange façon. « Fuyons tous d'amour le jeu » devient : « Fuyons des vices le jeu comme le feu. N'aime les péchez infâmes; sauve toy loin de leurs flammes. » — « Las, voulez-vous qu'une personne chante... » devient : « Laissez chanter qui en Dieu se contente... » etc. — L'éditeur convient que « la musique en aura perdu quelque peu de sa grâce, d'autant qu'Orlande l'avoit appropriée à la lettre, en quoy il est excellent par dessus tous les musiciens. » Mais il souhaite que cet essai le convertisse au bien. « Je desire grandement que ces chansons luy en puissent donner la volonté, afin que nous ayons de luy une chaste musique françoise. »

(2) Etienne Jodelle, en son chapitre : *En faveur d'Orlande, excellent musicien* (Edition Marty-Laveaux, Lemerre, 1870, vol. II, p. 186-191).

. . . . . .
L'aile qu'Orlande peut donner aux vers, est telle,
Que son vol animé de mouvements si beaux,
Si prompts, si hauts, surpasse en volant toute autre aile.
D'enfer au ciel, du ciel aux infernales eaux,
Mercure en un moment remonte et redevale,
Ayant au chef, aux piés, ses ailerons jumeaux.
Ce beau vol peut porter à la rive infernale

J. Dorat écrit un éloge « in Orlandum Lassusium, praestantissimum numerorum musicorum auctorem (1). » Ronsard adore la musique, « et principalement aimoit à chanter et à ouyr chanter ses vers, appelant la musique sœur puisnée de la poësie, et les poëtes et musiciens enfans sacrez des Muses, que sans la musique la poësie estoit presque sans grâce, comme la musique sans la melodie des vers inanimée et sans vie (2). » Un de ses meilleurs amis est le célèbre musicien de ballets d'Henri IV et Louis XIII, Jacques Mauduit (3). — Mais le plus intéressant de la Pléiade est, à notre point de vue, Jean-Antoine de Baïf (4). Son nom s'associe à une tentative sur laquelle il nous faut insister plus longuement : la création d'une véritable Académie de poésie et musique. Dès la

Nos vers, au ciel, aux coins de la terre, sans peur
De ce qui fit en mer choir le fils de Dedale.
. . . . . .
Mesme l'air des beaux chants inspirez dans les vers,
Est comme en un beau corps une belle ame infuse.
. . . . . .
Il ne fait seulement les Dieux se sentir dieux,
Mais les hommes il fait, par une éprise extreme
Se sentir tels, que font ces dieux mesme en leurs cieux.
. . . . . .
Son âme (à Orlande), que je cuide, alla des cieux tirant
Tous les tons plus parfaits, tant que mesme il égale
L'accord meilleur que font ces cieux en se virant.
. . . . . Etc...

(1) . . . . . .
At nunc Orlandus doctis sic cantibus omnes
Humani affectus exprimit ingenii,
Ejus ut in modulis non res per carmina tantùm
Quaeque cani, praesens sed videatur agi.

(J. Dorat, *Thresor de Musique d'Orlande*, 1594.)

(2) *Vie de Ronsard*, par Claude Binet. — Ronsard dit, dans son *Abrégé de l'Art poëtique*, qu'on doit « s'attacher à faire les vers plus propres à la musique et accord des instruments, en faveur desquels il semble que la poésie soit née, car la poésie sans les instruments ou sans la grâce d'une ou plusieurs voix n'est nullement agréable, non plus que les instruments sans estre animez de la mélodie d'une plaisante voix. » (1565.)

(3) Jacques Mauduit, de Paris, 1557-1627. — Il écrivit la musique funèbre pour les obsèques de Ronsard. « Le service, mis en musique nombrée par le sieur Mauduit, l'un de ses meilleurs amis, animé de toutes sortes d'instruments, fut chanté par l'eslite de tous les enfants des Muses, s'y estans trouvé ceux de la musique du roy suyvant son commandement, et qui regretta à bon escient le trespas d'un si grand personnage, ornement de son royaume..., etc. » (Binet.)

(4) Baïf, comme Charles IX, était un demi-Italien, un Vénitien par sa mère. Fils naturel, comme on sait, de Lazare de Baïf, il était né à Venise en février 1532. Voir sur ses tentatives musicales, le livre de M. Fremy : *L'Académie des derniers Valois*. E. Leroux, 1887.

fin de 1567, il en avait conçu la première idée; il s'était adjoint un musicien, Joachim Thibaut de Courville (1), et tous deux firent de consciencieux essais, avant de les soumettre au jugement du public. Ils adressèrent ensuite une requête à Charles IX (2). Ils

(1) Maistre en l'art de bien chanter,
Qui me fit pour l'art de musique
Réformer à la mode antique
Les vers mesurez inventer.
(Baïf.)

Baïf était lui-même musicien. Il chantait souvent ses vers sur le luth.

(2) « Afin de remettre en usage la musique selon *la perfection, qui est de representer la parole en chant accomply de son harmonie et melodie*, qui consistent au choix, regle des voix, sons et accords bien accommodez pour faire l'effet selon que le sens de la lettre le requiert, ou resserrant ou desserrant, ou accroississant l'esprit, renouvellant aussi l'ancienne façon de composer vers mesurez pour y accommoder le chant pareillement mesuré selon l'art metrique; afin aussi que par ce moyen les esprits des auditeurs accoustumez et dressez à la musique par forme de ses membres, se composent pour estre capables de plus haute connoissance, après qu'ils seront repurgez de ce qui pourroit leur rester de la barbarie, sous le bon plaisir du roy nostre souverain seigneur, nous avons convenu dresser une academie ou compagnie composée de musiciens et auditeurs sous les loix et conditions qui ensuivent :

» Que tant les musiciens que les auditeurs ne contreviendront en rien dans l'academie aux lois publiques de ce royaume.

» Les musiciens seront tenus tous les jours de dimanche chanter et reciter leurs lettres et musique mesurées, selon l'ordre convenu par entr'eux, deux heures d'horloge durant en faveur des auditeurs escrits au livre de l'academie, où s'enregistreront les noms, surnoms et qualitez de ceux qui se cotisent pour l'entretien de l'academie, ensemble la somme en laquelle se seront de leur gré cottisez, et pareillement les noms et surnoms des musiciens d'icelle et les convenances sous lesquelles ils seront entrez, receus et appointez.

» Nul des musiciens à part ne fera entrer aucun, sinon du consentement de toute leur compagnie.

» Seront tous tenus, sinon qu'il y eust excuse raisonnable, tous les jours à certaines heures qu'ils adviseront, se trouver à la sale pour concerter ce que chacun d'eux à part aura estudié, qui leur aura été baillé par les deux entrepreneurs de l'academie, lesquels ils seront obligez de croire, pour ce qui sera de la musique, et ne pourront refuser de leur obeyr en cela.

» Jureront les musiciens ne bailler copie aucune des chansons de l'academie à qui que ce soit sans le consentement de toute leur compagnie. Et quand aucun d'eux se retirera, ne pourra emporter ouvertement ou secretement aucun des livres de l'academie, ne copie d'iceux, tant de la musique que des lettres...

» Sera fait un medaillon marqué de la devise qu'adviseront ceux de l'academie, portant lequel des auditeurs entreront... Nul ne fera entrer un autre avec luy ny sans luy par le moyen de son medaillon qu'il ne prestera, sinon

y joignaient un projet de règlement, dont quelques articles feront sourire parce qu'on les croirait datés d'hier; d'autres au contraire ont un intérêt historique piquant, comme celui qui défend aux musiciens ou auditeurs, « s'il y avait querelle entre aucuns, de s'entredemander rien, ne de parole, ne de fait, à cent pas près de la maison de l'académie. » Mais nous remarquerons surtout le préambule si intelligent, où Baïf montre une conscience si claire de l'art que d'autres ont créé après lui, et sa définition de l'idéal musical, « qui est de représenter la parole en chant accomply de son harmonie et melodie, qui consistent au choix, regle des voix, sons et accords bien accommodez pour faire l'effet selon que le sens de la lettre le requiert. »

Charles IX accueillit favorablement cette demande, accorda le 15 novembre 1570 le privilège requis, en des lettres patentes d'une noblesse singulière de sentiment et de style (1). En disci-

que pour quelque merite de marque il eust privilege des entrepreneurs de ce faire.

» Les auditeurs, durant que l'on chantera, ne parleront ny ne s'acousteront ny feront bruit, mais se tiendront le plus coy qu'il leur sera possible, jusques à ce que la chanson qui se prononcera soit finie; *et durant que se dira une chanson, ne fraperont à l'huis de la sale qu'on ouvrira à la fin de chaque chanson pour admettre les auditeurs attendans.*

» ...Nul auditeur ne touchera, ne passera la barriere de la niche, ne autre que ceux de la musique ny entrera, ne maniera aucun livre ou instrument, mais se contenant au dehors de la niche, choyera tout ce qu'il verra estre pour le service ou l'honneur de l'academie, tant au livre qu'aux personnes d'icelle.

» *S'il y avoit querelle entre aucuns de ceux de l'academie, tant musiciens qu'auditeurs, ne s'entredemanderont rien, ne de parole, ne de fait, à cent pas près de la maison où elle se tiendra.*

» Il sera à la discretion des entrepreneurs de recevoir et refuser tels que bon leur semblera, soit pour estre escrits au livre, soit pour estre admis aux auditoires, tant ordinaires que extraordinaires.

» Qui fera faute à quelqu'une des lois cy-dessus, soit musicien ou auditeur, sera exclus de l'academie pour ne plus y entrer, sinon que ce fust du gré et consentement de ceux de l'academie, après avoir réparé la faute et perdre ce qu'il aura avancé pour l'entretien de l'academie.

» Ainsi signé : De Baïf et Thibault. »

Voir Du Boulay (Bulæus). *Historia Universitatis parisiensis.* Paris, 1665-1673, 6 vol. in-fol. — Becq de Fouquières, *Etude sur Baïf*, 1874.

(1) « Charles par la Grace de Dieu Roy de France. A tous presens et à venir, salut. Comme nous avons tousjours eu en singuliere recommandation à l'exemple de très-bonne et louable mémoire, le roy François nostre ayeul, que Dieu absolve, de voir par tout celuy nostre royaume les lettres et la science florir, et mesmement en nostre ville de Paris, où il y a un grand nombre d'hommes qui y travaillent et s'y estudient chacun jour. Et que l'opinion de plusieurs grands personnages, tant legislateurs que philosophes

ple de Platon, il reconnaît l'importance sociale de la musique, approuve le dessein que Baïf et Courville ont de la diriger, et

anciens, ne soit à mespriser, à sçavoir qu'*il importe grandement pour les mœurs des citoyens d'une ville que la musique courante et usitée au pays soit retenue sous certaines loix, dautant que la pluspart des esprits des hommes se conforment et comportent, selon qu'elle est, de façon que où la musique est desordonnée, là volontiers les mœurs sont dépravez, et où elle est bien ordonnée, là sont les hommes bien morigenez.* A ces causes et ayant veu la queste en nostre privé conseil, presentée par nos chers et bien amez Jean Antoine de Baïf et Joachim Thibaut de Courville, contenant que depuis trois ans en çà ils auroient avec grande estude et labeur assiduel unanimement travaillé pour l'advancement du langage françois, à remettre sus, tant la façon de la poësie, que la mesure et reglement de la musique anciennement usitée par les Grecs et les Romains, au temps que ces deux nations estoient plus florissantes, et que dès cette heure pour le peu qu'ils y ont employé, *ils auroient desjà parachevé quelques essays de vers mesurez mis en musique, mesurés selon les loix à peu près des maîtres de la musique du bon et ancien âge.* Et qu'après l'entreprise louable, menée jusques à tel point, ils n'ayent pû penser ny trouver meilleur moyen de mettre en lumiere l'usage des essays heureusement reussis..., que dressans *à la maniere des anciens*, une academie ou compagnie composée, tant de compositeurs, de chantres et joueurs d'instrumens de la musique, que des honnestes auditeurs d'icelle, que non seulement seroit une eschole pour servir de pepiniere, d'où se tireront un jour poëtes et musiciens, par bon art, instruits et dressez pour nous donner plaisir, mais entierement profiteroient au public, chose qui ne se pourroit mettre en effet sans qu'il leur fust par les auditeurs subvenu de quelque honneste loyer pour l'entretien d'eux et des compositeurs, chantres et joueurs d'instrumens de leur musique, ni mesme entreprendre sans notre adveu et permission. Sçavoir faisons, que nous *après avoir mis cette affaire en deliberation et eu sur ce l'advis de la reine nostre tres-chere et tres-honorée dame et mere, de nos tres-chers et tres-amez freres les ducs d'Anjou et d'Alençon, princes de nostre sang et autres grands et notables personnages* de nostre conseil, avons suivant iceluy pour l'établissement de l'academie ou compagnie susdite permis et accordé, permettons et accordons auxdits de Baïf et de Courville pour eux, leurs supports, et successeurs en icelle ce qui s'ensuit; qu'ils puissent dresser leur academie de musique, et pour cet effet choisir et prendre ceux qui de leur bon gré voudront y entrer pour subvenir à l'entretenement de ladite academie... Et pour ce que après qu'ils auroient mis peine d'apprendre et dresser des enfans et des chantres en leur musique, il y auroit danger que par aucuns malins ils fussent soustraits et débauchez : nous avons fait et faisons defenses à toutes personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient d'y attenter aucunement... Et pour davantage favoriser et autoriser ladite academie et louable entreprise desdits de Baïf et de Courville, les avons, *ensemble les compositeurs, chantres et joueurs d'icelle, avouez et avouons jusques au nombre de six pour nostres, desquels le roole sera par chacun an signé de nous*, leur donnant et octroyant par ces presentes tels et semblables privileges, franchises et libertez dont jouissent nos autres domestiques, pourveu qu'ils n'en abusent à nostre pre-

« sur l'advis de la reine nostre tres-chere et tres-honorée dame et mere, de nos tres-chers et tres-amez frères les ducs d'Anjou et d'Alençon, princes de notre sang, » se déclare protecteur et premier auditeur de l'Académie de musique. Le Parlement, avec son étroitesse d'esprit ordinaire, qui crut toujours faire acte de liberté en faisant acte de maussaderie, opposa à l'ordre du roi une mauvaise grâce non dissimulée. Il prétendit que « l'entreprise » de Baïf « tendoit à corrompre, amolir, effrener et pervertir la jeunesse. » En vain Baïf proposa-t-il à la Cour d'envoyer une délégation à un des concerts (« et particulièrement priant messeigneurs les premier president et tel des plus anciens conseillers de la Cour qu'il luy plaira nommer, avec monseigneur le procureur general, et l'un des deux advocats du roy, accepter d'estre de nom et de fait reformateurs de l'Academie. ») Le Parlement renvoya la requête aux différentes Facultés. Le 22 janvier 1571, le recteur exposa qu'il en avait conféré avec l'archevêque de Paris, et que ce dernier avait promis de se joindre à l'Université, si elle produisait de bonnes et valables raisons contre l'Académie. Les Facultés reprirent donc l'examen minutieux de l'affaire. Mais le roi coupa court à ces ergotages, et ordonna l'ouverture de l'Académie. Il fit plus ; il obligea ses principaux favoris à en faire partie, et « octroya à Baïf, de temps en temps, quelques offices de nouvelle création et de certaines confiscations (1), » pour subvenir aux premières dépenses.

judice... Et à ce que à notre intention ladite academie soit suivie et honorée des plus grands, *nous avons liberalement accepté et acceptons le surnom de protecteur et premier auditeur d'icelle, parce que nous voulons et entendons que tous les exercices qui s'y feront soient à l'honneur de Dieu, et à l'accroissement de nostre Estat et à l'ornement du nom du peuple françois.* Si donnons en mandement à nos amez et féaux les gens tenans nos cours de parlement, chambre de nos comptes, cours de nos aydes, baillifs, seneschaux et autres nos justiciers et officiers qu'il appartiendra, que celuy nostre present establissement, ils fassent lire, publier et enregistrer en leurs cours et juridictions, et icelle entretenir, garder et observer de poinct en poinct et du contenu en icelles laisser jouir et user lesdits supplians, leurs supposts et successeurs en ladite academie plainement et paisiblement, cessans et faisans cesser tous troubles et empeschemens au contraire. Car tel est nostre plaisir. En témoin de ce, nous avons signé ces presentes de nostre main et à icelles fait mettre et apposer notre scel. Donné au faux-bourg Saint-Germain au mois de novembre 1570. Et de notre règne le 10.

» Ainsi signé : Charles. Et sur le reply : Par le roy. De Neufville. » (Du Boulay, *id.*)

(1) *Manuscrit de Colletet*, 1644. Fragment publié par Sainte-Beuve : *Tableau de la poésie française au seizième siècle*, 2e édit., p. 420.

L'Académie tint ses séances dans la maison de Baïf, sur les fossés Saint-Victor-aux-Faubourgs (23 et 25, rue des Fossés-Saint-Victor) (1). Il est probable que le poète essaya d'introduire en France des représentations semblables à celles de Venise; (il ne peut être encore question de tragédies chantées, mais sans doute de morceaux lyriques intercalés dans des spectacles, et accompagnés de musique). Il donna surtout des concerts (2), où Charles IX lui-même assistait. Henri III continua à y venir. Vers 1576, ce fut dans le cabinet même du roi que se tinrent, deux fois par semaine, les séances de l'Académie (3). Baïf y faisait entendre de la musique italienne. Il travaillait aussi, avec le concours d'autres artistes (4), à donner à la France une langue proprement

(1) « Domum et situ, et cultu peramoenam incoluit in Lutetiae suburbiis ab omnibus politis hominibus assidue frequentatum, praesertim à Musicis, cum eos ad novum istud numerorum genus emodulandum, et fidibus aptandum cupidissimè invitaret institutâ in hunc usum apud se Academiâ, cujus ad inusitatos concentus summi etiam Principes animi gratiâ saepenumero confluebant. » (Scevole de Sainte-Marthe.)

(2) M. Chouquet y fait remarquer la première pensée des concerts périodiques de musique de chambre, fondés par Philidor en 1725.

(3) A. d'Aubigné, *Histoire universelle*, II, 20, cité par Sainte-Beuve p. 421.

(4) Voir les *Mascarades* de Mellin de Saint-Gelais, Jodelle, Desportes, etc. Ronsard a composé 82 mascarades, combats et cartels, pour les fêtes et divertissements de la cour. On y trouve des « stances à chanter sur la lyre » (pour l'avant venue de la Royne d'Espagne à Bayonne), etc.

La Bibliothèque Nationale de Paris a plusieurs recueils de poésies célèbres du seizième siècle, mises en musique par des compositeurs français de l'époque. Voici les titres des deux principaux : Premier livre d'*Odes de Ronsard*, mis en musique à 3 parties par Pierre Clereau. Paris, Adrian le Roy et Robert Ballard, 1566 (2e superius), Rés. V=7, 225. — *Chansons* de P. de Ronsard, Ph. Desportes et autres (Baïf, Sillac, Filleul), mises en musique par N. de La Grotte, vallet de chambre et organiste du roy. Paris, 1575. A le Roy et Ballard (superius).

Le recueil est précédé d'un sonnet « à Mr le duc d'Anjou, filz et frere de Roy, » par N. de La Grotte.

Or que la France émeue et tramblante de rage
Fait en son propre sang ses plaines ondoyer
Et que vous (Monseigneur) marchez pour foudroyer
Ceux qu'on pense à bon droit chefs de tout ce dommage ;

Je vous offre ces vers comme un heureux présage
De plus douce saison : que nous doit envoyer
Le ciel, qui se repand, d'avoyr fait tournoyer
Par nos chams si longtemps, le meurtre et le carnage.

Et quand la guerre encor' ne s'appeseroyt pas
Si pourront ilz servir au retour des combats
Pour chasser quelquefoys voz soucis en arriere.

lyrique, faite pour être chantée. C'est à cette occasion qu'il composa ses vers mesurés, à la manière des Grecs et des Latins, et ses exquises chansonnettes, qui sont une musique à elles seules (1). L'œuvre était intéressante (2); mais cette petite Académie, précurseur de celle de Bardi (3), resta en route, découragée par l'inaptitude de la langue, et le manque d'un musicien qui sentît et exprimât le génie de la race. Elle s'éteignit vers 1584 (4). Mauduit s'efforça en vain de la continuer, en conservant seulement la partie musicale (5).

*
* *

Les guerres de religion entravèrent sans doute le développe-

Ainsi l'on dit qu'Acille encor tout degoutant
Du sang Dardanien, des vers alloyt chantant
Et pincetoyt le Leut de sa dextre guerriere.
(N. de La Grotte.)

Le livre se termine par un « Chant trionfal pour jouer sur la lire, sur l'insigne victoire qu'il a pleu à Dieu donner à Monsieur frere du Roy, » par Ronsard : « Tel qu'un petit aigle fort, etc. » (Bibl. Nat., Rés. V^{m7}, 226.)

Les trois livres de Chansonnettes de Baïf en vers mesurés sont compris dans le manuscrit 19140 (anc. 1247 Saint-Germain) de la Bibl. Nat.

(1) Baïf voulait joindre aussi la danse à la musique et à la poésie, dans le genre des Grecs.

... vous contant l'entreprise
D'un ballet que dressions dont la démarche est mise
Selon que va marchant pas à pas la chanson
Et le parler suivi d'une propre façon.
(Baïf, *au Roi.*)

(2) Ce n'était peut-être pas suivre le bon chemin, que vouloir créer une langue artificielle pour la mettre ensuite en musique italienne. Mieux valait chercher quelle musique française convenait à l'accent de la langue et aux caractères du génie français, tels que la nature les avait faits. Le Florentin Lully l'a bien senti. On ne crée rien contre l'esprit d'une race.

(3) Il faut toutefois noter que l'Académie de Baïf a un caractère plus despotique, moins libéral, que celle de Bardi. « Les deux entrepreneurs de l'academie » sont des maîtres absolus. Les autres « sont obligez de les croire, pour ce qui sera de la musique, et ne pourront refuser de leur obeyr en cela. » C'est déjà le penchant de l'art français à la centralisation intellectuelle.

(4) Bientôt d'ailleurs, la musique et la poésie avaient dû laisser pénétrer dans l'Académie l'éloquence et la philosophie. Amadis Jamyn prononça ses discours philosophiques dans les réunions du faubourg Saint-Marceau (Colletet).

(5) « Mauduit, greffier des requêtes, la continua après la mort de Baïf et la transporta à la rue des Juifs, dans la maison où il logeait. Quelque temps après, il fit le projet d'une autre académie de musique, qu'il appelait confrérie, société et académie royale de sainte Cécile, vierge et martyre » (Sauval, *Antiquités de Paris*, II, p. 504, lib. IX).

ment de l'art national (1). Cependant l'esprit français, dès ses premiers essais en musique, avait trouvé la forme qui lui convenait le mieux : la mascarade et le ballet (2), — le divertissement musical. Les plus célèbres spectacles de ce genre sont le ballet dansé devant les Polacres avant le départ du duc d'Anjou, (et dont Roland de Lassus avait écrit la musique) (3); et surtout le *Ballet comique de la reine* (4), donné en 1582 pour les noces du duc de Joyeuse avec Mlle de Vaudemont. Henri III y dansa. Ce spectacle, un des plus fastueux qui ait jamais été, était une œuvre collective; pour la musique, de Beaulieu et Salmon, musiciens de chambre du roi; pour la poésie, de La Chesnaye, aumônier du roi; pour l'invention et l'ordonnance, de Baltazar dit Beaujoyeulx, violoniste piémontais, venu à Paris à la suite de Catherine de Médicis; enfin, Jacques Patin en avait peint les décors et dessiné les costumes. Les frais s'élevèrent, d'après Laborde, à plus de cinq millions, (d'autres disent : trois millions six cent mille francs). La

(1) Ronsard et Baïf semblent découragés après la Saint-Barthélemy. En vain Baïf adresse des suppliques au roi. La cour se désintéresse de l'art. Le roi est indifférent.

O Charles au beau nom, noble roy de la France,
... verrez-vous mourir en sa naissance
Vostre facture née avec un si bon heur,
Qu'elle peut à jamais, célébrant vostre honneur,
Publier de vos noms la gloire et l'excellence?
Mes compagnons et moy, sous vostre autorité,
Nous mourrons dépouillez de l'honneur mérité
D'avoir osé! Combien que l'entreprise meure,
Quel reproche à venir vers la postérité,
Par faute de sentir vostre bénignité,
Qu'un si rare dessein manqué d'effet demeure!

(Baïf.)

(2) Voir dans Fournel, *Contemporains de Molière*, 1866, t. II, p. 173 et suiv., comment l'esprit du ballet, importé sans doute en France par Catherine de Médicis, se glisse peu à peu dans le carrousel, puis dans la mascarade, et profite de l'abandon des tournois après 1557.

(3) Baltazarini en avait réglé les danses. J. Dorat nous en a laissé la description.

(4) *Balet comique de la Royne*, faict aux nopces de Monsieur le Duc de Joyeuse et Mademoiselle de Vaudemont, sa sœur, par Baltasar de Beaujoyeulx, valet de chambre du Roy et de la Reine sa mère. A Paris, par Adrien le Roy, Robert Ballard et Mamert, Imprimeurs du Roy, 1582. (Exemplaire à la Bibl. du Conservatoire de Paris.)

Orchestre : Instruments à cordes (écrits à 5 parties dans les airs de ballet); flûtes, hautbois, cromorne, trompettes, cornets, sacquebutes (trombones), harpe, trois luths, tambour, orgue, flûte de Pan.

M. Weckerlin a publié la partition (en réduction pour piano avec chant) dans la *Collection des chefs-d'œuvre de l'opéra français* : Théod. Michaelis.

lyrique, faite pour être chantée. C'est à cette occasion qu'il composa ses vers mesurés, à la manière des Grecs et des Latins, et ses exquises chansonnettes, qui sont une musique à elles seules (1). L'œuvre était intéressante (2); mais cette petite Académie, précurseur de celle de Bardi (3), resta en route, découragée par l'inaptitude de la langue, et le manque d'un musicien qui sentît et exprimât le génie de la race. Elle s'éteignit vers 1584 (4). Mauduit s'efforça en vain de la continuer, en conservant seulement la partie musicale (5).

*
* *

Les guerres de religion entravèrent sans doute le développe-

Ainsi l'on dit qu'Acille encor tout degoutant
Du sang Dardanien, des vers alloyt chantant
Et pincetoyt le Leut de sa dextre guerriere.
(N. de La Grotte.)

Le livre se termine par un « Chant trionfal pour jouer sur la lire, sur l'insigne victoire qu'il a pleu à Dieu donner à Monsieur frere du Roy, » par Ronsard : « Tel qu'un petit aigle fort, etc. » (Bibl. Nat., Rés. V^{m7}, 226.)

Les trois livres de Chansonnettes de Baïf en vers mesurés sont compris dans le manuscrit 19140 (anc. 1247 Saint-Germain) de la Bibl. Nat.

(1) Baïf voulait joindre aussi la danse à la musique et à la poésie, dans le genre des Grecs.

... vous contant l'entreprise
D'un ballet que dressions dont la démarche est mise
Selon que va marchant pas à pas la chanson
Et le parler suivi d'une propre façon.
(Baïf, *au Roi.*)

(2) Ce n'était peut-être pas suivre le bon chemin, que vouloir créer une langue artificielle pour la mettre ensuite en musique italienne. Mieux valait chercher quelle musique française convenait à l'accent de la langue et aux caractères du génie français, tels que la nature les avait faits. Le Florentin Lully l'a bien senti. On ne crée rien contre l'esprit d'une race.

(3) Il faut toutefois noter que l'Académie de Baïf a un caractère plus despotique, moins libéral, que celle de Bardi. « Les deux entrepreneurs de l'academie » sont des maîtres absolus. Les autres « sont obligez de les croire, pour ce qui sera de la musique, et ne pourront refuser de leur obeyr en cela. » C'est déjà le penchant de l'art français à la centralisation intellectuelle.

(4) Bientôt d'ailleurs, la musique et la poésie avaient dû laisser pénétrer dans l'Académie l'éloquence et la philosophie. Amadis Jamyn prononça ses discours philosophiques dans les réunions du faubourg Saint-Marceau (Colletet).

(5) « Mauduit, greffier des requêtes, la continua après la mort de Baïf et la transporta à la rue des Juifs, dans la maison où il logeait. Quelque temps après, il fit le projet d'une autre académie de musique, qu'il appelait confrérie, société et académie royale de sainte Cécile, vierge et martyre » (Sauval, *Antiquités de Paris*, II, p. 504, lib. IX).

disposition des timbres et des voix, à leur place sur la scène; en un mot, je ne sais quel instinct des « ficelles, » ou pour être plus poli, des moyens de succès, qui transparaît au travers de cet art un peu naïf, — et que nous n'avons pas perdu.

Sous Henri IV, le ballet reste le passe-temps préféré de la cour (1). La sage économie des finances ne permet pas de s'y livrer aux extravagances de l'ancien roi; mais il est à la mode; les grands seigneurs souvent y collaborent, et le roi Louis XIII, qui aime la musique, prend part à quelques fêtes (2). On a surtout gardé le souvenir de la *Délivrance de Renault*, où il dansa le Démon du feu (29 janvier 1617). Les plus célèbres compositeurs y contribuèrent. P. Guédron fit la pièce et la dirigea; Belleville écrivit les danses et les conduisit; H. de Bailly joua l'ermite, sauveur de Renault, et Jacques Mauduit (3) menait les soixante-quatre chanteurs, que vingt-huit violes et quatorze luths accompagnaient (4).

Le Ballet avait ordinairement quatre à cinq actes; mais ce n'était pas une pièce dramatique; l'unité d'action s'y trouvait rarement observée; moins encore, l'unité de style; presque toujours il était l'œuvre de plusieurs musiciens. Guédron, Mauduit, Bailly, Gab. Bataille, Antoine et Jean Boesset, Verdier, Belleville, Dumanoir, Baschet, d'Assoucy, sont les principaux noms en faveur jusqu'au

(1) Voir, pour les comédies-ballets : P. Lacroix, *Ballets et mascarades de la cour*. V. Fournel, *Les contemporains de Molière*, 1866, 3 vol. Abbé de Pure, *Idée des spectacles*, 1668. Lavoix, *Histoire de la musique française; Histoire de l'instrumentation*. Lajarte, *Curiosités de l'Opéra*, 1883, Calmann.

Henri IV et Sully aiment follement la danse. Les ballets se ressentent de la joyeuse humeur du roi. Ce sont : les grimaciers, les barbiers (1598), les princes habillés de plumes (1599), les lavandières, les juifs, les tirelaines, les filous (1607), la femme sans teste (1610), etc. — Sous Louis XIII, ils passent, comme la politique même, par de violents soubresauts, de la tristesse à la joie triviale. — Richelieu leur donne un caractère surtout allégorique, emphatique et pompeux : ballet des quatre monarchies chrétiennes (1635), de la Félicité (1639), de la Beauté (1640), de la Prospérité des armes de France (1641). Qu'il est plus aisé de terminer les différends par la Religion qne par les Armes. — Enfin, sous l'influence italienne, qui marque la régence d'Anne d'Autriche, le ballet devient plus magnifique et plus délicat à la fois, d'une galanterie décente, ingénieuse et fine. (Ballet du Gris de lin, 1653 (c'était la couleur de la duchesse de Savoie.) Il s'achemine vers l'opéra.

(2) Il compose même certains airs de danse, et un ballet entier, celui de la Merlaison (1635).

(3) Voir plus haut.

(4) Père Mersenne, *Harmonie universelle*, VII, 63.

temps de Molière (1). L'entourage de Louis XIII se divertissait à ces spectacles, plus encore que le roi, et la cour licencieuse de Gaston d'Orléans ne fut pas inutile au développement de la musique. L'institut musical des pages, fondé par le prince, eut un heureux succès : de là sortit le fondateur de l'opéra français, Cambert.

*
* *

La mélancolie de Louis XIII et sa religion sévère le détournaient sans doute des représentations théâtrales. Les spectacles, depuis longtemps en usage en Italie, ne devinrent publics en France, qu'après sa mort ; pendant tout son règne, le drame musical n'y fit aucune apparition. Mais dès les premières années de la régence, il s'introduisit à Paris sous le pavillon italien (2). Le 14 ou le 24 décembre 1645, les comédiens italiens jouèrent au Petit-Bourbon, devant la reine, la *Festa teatrale della finta pazza*, poème de Strozzi, machines de Torelli et Balbi (3). C'était une comédie en cinq actes, mêlée de chants et de déclamation, avec

(1) Ballet du Roi, 1617. — Ballet de la Sérénade, 1619 (Guédron). — Ballet de Psyché, 1619 (Guédron). — Ballet des Dix verds, 1620 (Ant. Boesset). — Ballet d'Apollon, 1621 (Ant. Boesset). — Ballet du Roi, 1622 (Ant. Boesset). — Ballet de la Reine (Ant. Boesset). — Ballet de la douairière de Billebahaut, 1626 (Ant. Boesset). — Ballet du Landy, 10 fév. 1627. — Ballet des Andouilles, 1628. — Ballet de la Merlaison, 1635 (Louis XIII). — Ballet des Triomphes (Ant. Boesset). — Ballet du Temps (Jean Boesset). — Alcidiane, ou triomphe de Bacchus (Jean Boesset), etc.

Ces ballets deviennent absurdes, agrémentés parfois d'une licence obscène.

(2) Il n'est pas malaisé d'y sentir l'influence de Mazarin, très connaisseur en musique. En 1639, chargé de la légation de France à Rome, il y fit exécuter, au palais de l'ambassade, un opéra inconnu, dédié au cardinal de Richelieu : *Il Favorito del principe*. Ottaviano Castelli en avait écrit le livret. — Les opéras de Giulio Strozzi (*Proserpina rapita*, 1645) sont représentés à la même époque, à l'ambassade française. Enfin, en 1648, le cardinal Michele Mazzarino, frère du ministre, et ambassadeur à son tour, donne dans son palais, la *Gilinda* de Francesco Zitti, dédiée à la M. Christ. della Regina di Francia. Trois lis d'or apparaissaient dans l'apothéose, avec la couronne de France parmi de glorieux présages (Voir Ademollo, *Teatri di Roma*).

(3) La musique était sans doute de Sacrati. Le poème de Giulio Strozzi est le même que traita Monteverde en 1627, et dont la musique est perdue (Voir p. 93, note 1. *La finta pazza Licori*). Francesco Sacrati, de Parme, le remit en musique pour le teatro Novissimo de Venise, qui inaugura avec cet opéra ses représentations, en 1641. Je ne connais point la partition. Des exemplaires du livret se trouvent à la Bibliothèque Nationale de Florence, au Conservatoire et à la Bibliothèque Nationale de Paris.

d'absurdes divertissements dignes des parades de foire, des danses de singes et d'ours, d'autruches qui boivent, et de quatre Indiens qui offrent des perroquets à Nicomède, qui a reconnu Pyrrhus pour son petit-fils (1).

L'année suivante (février 1646), à en croire le père Menestrier, la Provence avait le privilège de la première tragédie lyrique française. L'évêque de Carpentras, cardinal Alessandro Bichi, nonce apostolique d'Urbain VIII, fit jouer, dans la salle épiscopale, *Achebar, roi du Mogol*, poésie et musique de l'abbé Mailly (2).

Le 26 février 1647, Mazarin, renouvelant l'épreuve, donna, au Palais-Royal, un *Orfeo* italien, avec un très grand faste. On en a longtemps ignoré l'auteur. Une étude approfondie n'est pas nécessaire pour découvrir qu'il n'y a rien de commun entre la pièce et celle de Monteverde. L'*Orfeo* de 1647 est du fameux Luigi (Luigi Rossi) (3). Un exemplaire manuscrit de la partition

(1) D'Origny, *Annales du théâtre italien*, I, 8. Castil-Blaze, *L'Académie impériale de musique, de 1645 à 1855*, 2 vol. Ch. Nuitter et E. Thoinan, *Les origines de l'opéra français*. Plon, 1886.

(2) « Dès l'an 1646, monsieur l'abbé Mailly, secrétaire du cardinal Bichy, et excellent compositeur en musique, dont il a fait plusieurs petits traitez fort utiles pour la méthode de chanter, se mit à chercher cette musique dramatique *que nous avons trouvée seulement depuis quelques années*. Il fit dès lors, à Carpentras, où il était auprès de ce cardinal, *quelques scènes* en musique récitative pour une tragédie *Achébar, roi du Mogol*, et il accompagna ces récits d'une symphonie de divers instruments qui eut un grand succez, mais il ne trouvait pas pour lors dans notre langue ces belles dispositions au chant récitatif qu'on y a trouvées depuis. » (Menestrier, p. 177.)

(3) Qu'il ne faut pas confondre, comme l'ont fait Gevaert et Wilder, avec Michelangelo Rossi, l'auteur d'*Erminia* (Voir p. 136).

Luigi Rossi, né à Naples, à la fin du seizième siècle, n'y resta point; on le trouve à Rome vers 1620, à Paris vers 1640. Son nom est un des trois ou quatre, que les Français du dix-septième siècle connaissent dans la musique italienne. Il est même pour certains Italiens, un des plus grands maîtres du siècle. Giacomo Antonio Perti écrit : « Hò procurato di seguitare alla meglio, che hò saputo i trè maggiori lumi della nostra Professione, *Rossi, Carissimi e Cesti*. » (Dédicace des *Cantate morali e spirituali*, 1688, Bologne.)

Il est surtout supérieur dans la cantate; sa forme est belle et pure. Le British Museum et le Christcollege d'Oxford en possèdent un certain nombre. — Il écrivit aussi des opéras, parmi lesquels on connaît : *Il Palagio d'Atlante* (où Loreto chanta Angélique et Atlas : le livret est au Liceo musicale de Bologne); des oratorios tels que *Giuseppe figlio di Giacobbe*, dont Florence possède une scène. — J'ai trouvé à la Bibl. Chigi, outre l'*Orfeo*, paroles de Franc. Buti (Q. IV, 8), un *Lamento d'Arione*, par. Rospigliosi; *Lamento di Zaida Turca*, par. Fabio della Corgna; *Lamento della Regina della Svetia*; et différents airs.

est à la bibliothèque Chigi de Rome. Le père Menestrier nous a fait une longue analyse du poème, qui est un tissu d'extravagances. Toute la vie d'Orphée et Eurydice est mise en drame de la façon la plus misérable. Le commencement saugrenu donne une idée du reste : « Dans un bocage, un augure assis dans sa chaise, est consulté par Endymion, père d'Eurydice, sur le succès que doit avoir le mariage de sa fille avec Orphée excellent poète et musicien, fils d'Apollon; sur quoi deux tourterelles, emportées par deux vautours, lui en ayant donné un mauvais présage, Endymion demeure d'autant plus effrayé de ce prodige, qu'il ne croyait pas pouvoir éviter le destin malheureux, quelque soin que prît la nourrice de sa fille de le détourner de cette pensée par de meilleurs augures qu'elle tirait du chant et de la pâture des oiseaux. » Après ce ridicule début, se déroule un cortège d'épisodes insipides et niais. On nous entretient de la jalousie d'Aristée. Un satyre amoureux se fait friser par les Grâces; les noces d'Orphée se célèbrent avec de grands ballets, où intervient Momus; puis ce sont les Jardins du Soleil, la Mort d'Eurydice, et la scène des Enfers. « Des danses de tous les monstres, sous cent figures extravagantes de hiboux, de bucentaures, de harpyes, et d'autres bêtes, égayèrent cette scène. » Aux musiques d'Orphée, les arbres et les bêtes tournent en rond. Ce n'est pas encore tout. Voici Bacchus et les Bacchantes qui déchirent Orphée. La constellation de la Lyre paraît au firmament. Et, pour nous achever, une instruction morale à la mode française : « La vertu parfaite se doit entièrement détacher de la terre et n'attendre sa récompense que du ciel (1). » — On est loin, comme on voit, des tragédies de Gluck.

Cependant le goût français s'accoutume au drame musical. Les maîtres du théâtre lui font des avances. En 1650, Cor-

On trouve fréquemment du Luigi Rossi dans les recueils d'airs de l'époque, soit manuscrits (comme au Conservatoire de Naples), soit édités en Italie, et même à l'étranger (Londres, 1679). Doni (II, 249-264) fournit des renseignements sur ce musicien qui intéresse surtout l'art français. — Voir aussi : Nuitter, *Les origines de l'opéra français.*

Luigi était ami de Salvator Rosa, et composa la musique de plusieurs poésies et fantaisies théâtrales de son compatriote.

(1) Il est probable que les souvenirs du P. Menestrier sont un peu confus, et qu'il a mêlé l'*Orfeo* de Rossi à une tragédie de Chapoton, déjà jouée vers 1640, avec chant, danses, et dialogue en alexandrins : « La Grande journée des machines, ou la Descente d'Orphée aux enfers, et sa mort par les Bacchantes. »

neille (1) donne *Andromède* au Petit-Bourbon, avec musique de d'Assoucy. En 1654, Quinault publie sa *Comédie sans comédie*, comprenant un prologue, une pastorale (*Cléonice*), une comédie (le *Docteur de verre*), une tragédie (*Clorinde*), et *Armide et Renaud*, drame lyrique (2).

De leur côté, les musiciens français, pris d'une curieuse émulation, cherchent le style dramatique. Ils se préparent au théâtre par les *Dialogues* et les *Chansons*.

« C'est par les chansons qu'on a trouvé, » dit Menestrier, « la fin de cette musique d'action et de théâtre qu'on cherchait depuis si longtemps avec si peu de succez, parce qu'on croyait que le théâtre ne souffrait que des vers alexandrins et des sentiments héroïques semblables à ceux de la grande tragédie. »

Les musiciens en avaient pris l'idée sans doute, dans les médiocres vaudevilles du temps, connus sous le nom de *Comédies de chansons* (3). Soixante ans après les Florentins, ils travaillèrent à noter l'accent lyrique des mots et le mouvement des passions.

« Il y a plusieurs dialogues de Lambert, de Martin, de Perdigal, de Boisset et de Cambert qui ont servi pour ainsi dire d'ébauche et de prélude à cette musique que l'on cherchait, et qu'on n'a pas d'abord trouvée (4). »

(1) Corneille avait déjà collaboré à quelques ballets, sous le gouvernement de Richelieu (entre autres, au « Château de Bissêtre »).

(2) La même année (14 avril 1654), on donne à la cour un opéra italien de Carlo Caproli : *Le Nozze di Peleo e Theti*, avec machines de Torelli. Les airs de danse sont à la Bibl. du Conservatoire de Paris.

(3) La première *comédie en chansons* fut publiée en 1640, chez Toussaint-Quinet, au Palais, in-12. On l'attribue à Timothée de Chillac et Ch. Beys.

« Il n'y a pas un mot, » dit l'avertissement, « qui ne soit un vers ou un couplet de quelque chanson, et l'on a si bien entremêlé les choses, qu'une chanson ridicule répond souvent à une des plus sérieuses, et une vieille à une nouvelle. » Il ajoute que l'ingénieuse invention d'avoir enchaîné des airs de cour et des vaudevilles a été exécutée d'une façon si subtile, que cela s'est transformé en un « chef-d'œuvre, » et « les esprits rustiques et grossiers seront les seuls à n'être pas de cet avis. »

D'autres lui succédèrent : la *Comédie des proverbes*, par Montluc (1654); l'*Inconstant vaincu*, pastorale en chansons (Paris, Est. Loyson, 1661 ; rééditée en 1662).

Ce genre, si vulgaire qu'il fût, répondait au goût d'une race qui ne pense pas en musique, et n'y est pourtant pas insensible. La même essai se répètera, un siècle plus tard, en Angleterre (Voir chapitre X. Appendice. The Beggar's Opera).

(4) Voir Menestrier. Airs en style narratif. Airs d'amant désespéré. Le brillant luthiste Michel Lambert s'y fit surtout remarquer.

Le style dramatique s'essaie même à l'église (1). L'illustre musicien Charpentier (2) (1634-1702) va étudier en Italie le grand art de Carissimi.

En attendant le résultat de ces recherches, le ballet de cour se perfectionne avec Louis de Mollier, et atteint son apogée dans les poétiques compositions de Benserade (3), reflet délicat et brillant de la cour du jeune roi. A défaut d'action dramatique, il a maintenant l'unité du sujet et la grâce de l'invention ; son style musical est trouvé, et son école de danse va devenir promptement célèbre dans toute l'Europe ; il est trop fort et trop parfait pour pouvoir disparaître, même devant le drame lyrique ; la place pré-

(1) Voir dans Menestrier, le récit tiré du Cantique des Cantiques par Perrin, et exécuté en musique (Récitant, soli et chœurs) pour le mariage de Monsieur avec Henriette d'Angleterre (1661).

(2) L'histoire raconte que Charpentier était allé en Italie étudier la peinture ; mais que dès son arrivée, un motet de Carissimi, entendu par hasard, lui fit tout abandonner pour la musique. Bien que rival de Lully, il resta toute sa vie très italianisant, peut-être davantage que le Florentin même, qui se plia au goût français. On lui prête ce mot : « Allez en Italie, c'est la véritable source ; cependant je ne désespère pas que quelque jour les Italiens ne viennent apprendre chez nous ; mais alors je ne serai plus. » — Nous n'aurons pas occasion de retrouver ce grand compositeur français dans la suite de ces pages, car la jalousie de Lully lui ferme la scène jusqu'à la fin du dix-septième siècle, et il s'est presque entièrement consacré à la musique religieuse.

(3) Voir Fournel, *Les contemporains de Molière, histoire du ballet de cour*. Paris, 1866, t. II, p. 173 et suiv. H. M. Schletterer : *Studien zur Geschichte der französischen Musik*. 3 vol., 1885, Berlin, Damköhler.

Isaac de Benserade (1613-19 oct. 1691), né à Paris, était d'une famille assez noble, alliée à Richelieu. Il se livra de bonne heure aux lettres, et écrivit un certain nombre de tragédies et comédies, dont la première, *Cléopâtre*, fut jouée en 1635 à l'hôtel de Bourgogne. Il suivit quelque temps, en Espagne, l'amiral de Brézé, son parent, qui fut tué devant lui, à Orbitello. Puis il revint en France, où il sut gagner la faveur de Mazarin et les libéralités d'Anne d'Autriche. Il fut même sur le point de partir en Suède, comme ambassadeur. Il était donc déjà riche et célèbre avant d'écrire des ballets. En 1674, il entra à l'Académie Française, où il se signala, non moins par l'appui qu'il prêta à La Fontaine, que par son inimitié pour La Bruyère et Racine.

Les plus célèbres des ballets de l'époque sont : 1651, *Cassandre*, où débute Louis XIV ; 1653, *Le Ballet de la Nuit*, triomphe de Benserade ; 26 janvier 1654, *Ballet des noces de Thétis et de Pélée*, œuvre italienne ; 17 janvier 1657, *Ballet de l'Amour malade*, œuvre italienne ; 14 février 1658, *Alcidiane*, de Benserade, où débute Lully (Louis XIV y danse avec les nièces de Mazarin) ; 1662, *Hercule amoureux*, de Benserade : *Ballet de la nuit*, de Benserade ; 1666, *Ballet des Muses* ; 1669, *Ballet de Flore*, qui commencent à marquer le déclin de Benserade, etc.

pondérante qu'il prendra dans l'Opéra, lui donnera un de ses caractères les plus originaux, et le plus vraiment français (1).

*
* *

Déjà Lully a débuté en 1658; et Cambert, le devançant, crée l'opéra français en 1659.

C'est encore à un Italien qu'en revint l'initiative (2). Le cardinal de la Rovère, archevêque de Turin, nonce apostolique d'Innocent X à Paris, fournit un sujet de drame lyrique à Pierre Perrin (3), introducteur des ambassadeurs près Gaston d'Orléans, et le mit en rapport avec le bénéficier Cambert (4), organiste de l'église Saint-Honoré. De leurs travaux communs sortit, en 1659,

(1) « Les Combattants et les Cyclopes de Persée, les Trembleurs et les Forgerons d'Isis, les Songes funestes d'Atis, et autres entrées de ballet, sont des pièces originales, soit pour les airs de Lully, soit pour les pas de Beauchamp, *ces deux grands hommes.* » (Raguenet.)

(2) Il sera bon de ne pas oublier cette part des Italiens à la création de notre théâtre lyrique. Charles IX, Baïf, Baltazarini, Mazarin, Sacrati, Rossi, le cardinal Bichi, le cardinal de la Rovère, Lully, qui, après tant d'efforts, réussissent enfin à établir l'opéra en France, sont tous Italiens ou de sang à demi-italien.

(3) Pierre Perrin, né à Lyon en 1620, mort en 1675. Il prenait le titre d'abbé.

(4) Robert Cambert, né à Paris vers 1628, mort à Londres au commencement de 1677. Fils d'un fourbisseur; épouse en 1653 Marie du Moustiers, fille d'un tailleur de Pontoise, dont il a une fille. Elève de Chambonnières pour le clavecin. Débute par des motets et des chansons bachiques. Il est sans doute nommé organiste de Saint-Honoré, après le succès de sa *Pastorale* en 1659, et devient surintendant de la musique d'Anne d'Autriche. — Ses premières œuvres éditées sont des *Airs à boire*, 1665, Ballard (un exemplaire incomplet à la Bibl. Nat.; le dessus manque). « Vous y trouverez, » dit-il dans la préface, « quelques nouveautés singulières et qui n'ont point été pratiquées par ceux qui m'ont devancé, comme des dialogues pour des dames et des chansons à trois, dont les couplets ont des airs différents. » Il annonce aussi la prochaine publication de ses motets (qui n'eut pas lieu).

1666. Un trio italien burlesque, pour le *Jaloux invisible*, de Brécourt.

1671. *Pomone.*

1671. *Plaisirs et peines de l'amour.*

1673. *Ariane*, représentée à Londres, où Cambert devint surintendant de la musique de Charles II. Il y écrivit aussi une *Mort d'Adonis*. De toutes ces œuvres, il ne nous reste que le 1er acte de *Pomone* et le 1er acte des *Peines et plaisirs*, avec le trio italien. M. Weckerlin les a édités dans la collection Michaelis, avec d'intéressantes préfaces auxquelles je renvoie le lecteur. Voir aussi A. Pougin, *Les vrais créateurs de l'opéra français*, Perrin et Cambert, 1875. — Ce chapitre de l'histoire de l'opéra français est d'ailleurs un des mieux connus. Il n'est pas le plus intéressant.

la *Pastorale en musique*, ou l'*Opéra d'Issy*, représenté au mois d'avril à Issy, près Paris, dans la maison de M. de la Haye. On avait évité Paris et l'affluence du public, pour pouvoir juger avec plus de liberté de l'essai artistique. C'était une épreuve analogue à la *Dafné* de Peri, dans la maison de Bardi. Il y a pourtant une grosse différence. L'opéra d'Issy, en cinq actes, est simplement un concert dramatique ; ses quatorze scènes ne sont que quatorze chansons liées arbitrairement ; elles représentaient « les divers mouvements de l'âme qui peuvent paraître sur le théâtre. » La tentative rappellerait donc plus encore le travail de Vecchi dans les *Veilles de Sienne*, que celui de la Camerata.

La représentation eut un très grand succès (1). Une lettre de Perrin au cardinal de la Rovère la raconte longuement (2). « Les charmes de la nouveauté, la curiosité d'apprendre la réussite d'une entreprise jugée impossible, et trouvée ridicule aux pièces italiennes, en d'aucuns, la passion de voir triompher notre langue, » décidèrent du triomphe. — Perrin se trahit. Le chauvinisme français fit sans doute la moitié du chemin (3) ; le talent de Cambert fit le reste. La petite phrase de Saint-Evremond nous met

(1) « Ce fut comme un essai d'opéra, qui eut l'agrément de la nouveauté; mais ce qu'il eut de meilleur encore, c'est qu'on y entendit des concerts de flûtes, ce que l'on n'avait pas entendu sur aucun théâtre depuis les Grecs et les Romains » (Saint-Evremond, *Comédie des Opéra*).

(2) La lettre est imprimée en tête de la *Pastorale*, dans les œuvres de Perrin, Paris, Est. Loyson, 1661. Elle est datée du 30 avril 1659. M. Weckerlin l'a reproduite dans sa préface de *Pomone*.

(3) Perrin ne craint pas de dire dans sa lettre au cardinal, que « cette manière de représentation en Italie même est toute nouvelle et inventée par quelques musiciens modernes, depuis vingt ou trente ans. » Il ose encore, pour grandir son succès, adresser à la musique italienne des sarcasmes, qui ne seraient même pas tolérables chez les plus ignorants. Il traite leur style de « plainchants et airs de cloistre, que nous appelons des chansons de vielleur ou du ricochet, une musique de gouttières. » Affirmant son inaptitude à comprendre l'art étranger, il lui reproche de se servir de comédies écrites pour la récitation, c'est-à-dire de tragédies musicales.

Son enthousiasme pour ses œuvres est sans bornes. Sa *Pastorale* est toute composée « de pathétique et d'expressions d'amour, de joye, de tristesse, de jalousie, de désespoir. » La variation des voix avec le mélange des ritournelles lui fait un effet si merveilleux, qu'il croyait (il écrit : « on croyait ») « que la pièce qui durait depuis une heure et demie n'avait duré qu'un quart d'heure. »

Il entonne un hymne à sa gloire. « J'ay défriché une terre neuve et fourny à ma nation un modèle de comédie française en musique, 1° dans le genre pastoral. Mon *Ariane* leur en fera voir un dans le comique, et dans la tragédie, *La Mort d'Adonis*.

aussi en défiance. Les concerts de flûtes, à la mode grecque, nous semblent trop bien faits pour amuser à la fois les beaux esprits et les amateurs français. Quoi qu'il en soit, nous n'en pouvons juger que par les récits du temps; la pièce a disparu. Après huit ou dix représentations, l'opéra d'Issy fut donné au château de Vincennes (1), devant le roi et la cour; il y eut le même succès. On est un peu surpris que Cambert ait attendu dix ans pour renouveler sa tentative, et pour en céder l'honneur à d'autres (2).

(1) « ... où elle eut une approbation pareille et inespérée, particulièrement de Son Eminence, qui se confessa surprise de son succès. » C'est Mazarin qui engagea Cambert à lui donner une nouvelle œuvre, et Perrin se mit aussitôt au travail, et écrivit l'*Ariane* ou le *Mariage de Bacchus*, « ajustée à la paix que nous espérons. » — On le voit, c'est toujours ce caractère d'à-propos, de festival, donné à tant de compositions musicales en France. Ce ne sont pas des œuvres qui vivent en soi et pour soi. — Voir, sur les deux représentations d'Issy et de Vincennes, Loret et ses beaux vers (*Muse historique*. Samedi 10 mai 1659, samedi 31 mai 1659). L'opéra d'Issy fut donné sans ballets ni machines, « dans deux cabinets de verdure. » Le comte et le chevalier de Fiesque y jouèrent à Vincennes.

(2) La mort de Gaston d'Orléans en 1660, et celle de Mazarin en 1661, privèrent sans doute Cambert de ses plus influents protecteurs.

La même année (19 février 1659), Lully met en scène, dans son *Ballet de la Raillerie*, la lutte de la musique française et de la musique italienne. L'une était représentée par Mlle de la Barre, l'autre par la S^a Anna Bergerotti. Le dialogue ne manque pas de finesse; il caractérise assez bien l'art des deux pays :

La Musique italienne. O musique françoise! apprends moy, je te prie,
Ce qui te semble en moy digne de raillerie.
La Musique françoise. Le trop de liberté que tu prends dans tes chants,
Les rend parfois extravagans.
La Musique italienne. Toy, par tes notes languissantes,
Tu pleures plus que tu ne chantes.
La Musique françoise. Et toy, penses-tu faire mieux
Avec tes fredons ennuyeux?
La Musique italienne. Mais ton orgueil aussi ne doit pas se promettre,
Qu'à ton seul jugement je me veuille soumettre.
La Musique françoise. Je composeray comme toy,
Si tu veux chanter comme moy.
La Musique italienne. Si mon amour a plus de violence,
Je dois chanter d'un ton plus fort.
Quand on se void prest de la mort,
Le plus haut que l'on peut on demande assistance.
La Musique françoise. Mon chant fait voir par sa langueur
Que ma peine est vive et pressante.
Quand le mal attaque le cœur,
On n'a pas la voix éclatante.
Toutes deux. Cessons donc de nous contredire,
Puisque dans l'amoureux empire,
Où se confond incessamment
Le plaisir avec le tourment,

La victoire de l'opéra français fut rendue plus définitive l'année suivante par l'échec de l'opéra italien. En attendant qu'Amandini et Vigarini, appelés de Modène, eussent fini le théâtre du roi (1), on représenta au Louvre, le 22 novembre 1660, le *Serse* de Cavalli (2). Malgré le grand renom de l'auteur, et le luxe de la représentation, où le roi et la reine dansèrent, le succès fut médiocre. L'esprit national se mit de la partie. Xerxès tomba. Il est bon cependant de ne pas faire la part trop belle aux détracteurs du goût français. Il y avait dans le *Serse* de Cavalli de quoi légitimer peut-être plus que l'indifférence. La pièce est fastidieuse ; et malgré quelques jolis airs, calmes, un peu mélancoliques et précieux, la musique ne rachète pas l'insipide longueur de l'opéra. Cavalli n'y donne pas la mesure de ses forces. Il y est paresseux, ennuyé, ennuyeux. Il abuse du style récitatif, qui n'est plus chez lui qu'une interminable mélopée sans vérité d'accent. La forme de ses airs est assez belle, mais peu variée; presque tous sont

Le cœur qui chante et celuy qui soupire
Peuvent s'accorder aysément.

Il semble que l'on puisse trouver dans ce curieux dialogue, la définition du génie de Lully, génie harmonieux et conciliant, où se fondent les qualités des deux races : l'émotion italienne, et le bon goût français.

(1) En 1661.

(2) Le *Serse* (poème de Minato) avait été joué au théâtre S. Giovanni e Paolo de Venise, dès 1654. — La Bibl. Nat. en possède un exemplaire manuscrit (Vm, 782), sous ce titre : « *Xerxès*, opéra italien, orné d'entrées de ballet, représenté dans la grande gallerie des peintures du Louvre devant le Roy apres son mariage avec Marie Therese d'Autriche, infante d'Espagne, l'an 1660. Le seigneur Francesco Cavalli en a fait la musique, et les airs de ballet ont esté composez par Jean Baptiste de Lully, surintendant de la musique de la Chambre. Recueilli par le Sr Fossard, ordinaire de la musique du Roy. L'an 1695. » (336 p., gr. form.)

« Noms des acteurs de l'opéra de *Xerxès*, chanté par la musique italienne entretenue par S. M. » :

« Xerxes, roy de Perse (le Sr Bordigon). — Arsamene, frere de Xerxes (le Sr Atto). — Ariodate, prince d'Abidos, favori de X. et général de ses armées (le Sr Taella Vacca). — Romilde, fille d'Ariodate, amante d'Arsamene (Mlle Anna). — Adelante, sœur de Romilde, amoureuse d'Arsamene (le Sr Melone). — Eumes, capitaine des gardes de X. et son confident (le Sr Zannetto). — Elvire, domestique d'Arsamene (le Sr Chiarino). — Amastris, fille du roy de Suse, amoureuse de Xerxes, et travestie en homme (le Sr Philip, frère du Sr Atto), etc. »

Sept quatrains, en français et en italien, exposent l'argument du *Xerxès*, composé de trois intrigues mêlées : l'amour d'Arsamène et de Romilde, la jalousie de Xerxès et d'Adelante, l'amour d'Amastris et de Xerxès. M. Gevaert en a publié (*Gloires de l'Italie*) deux airs, l'un d'un beau caractère élégiaque, l'autre dans le style de Carissimi.

écrits dans le même rythme (1); nulle saveur d'harmonies; l'ensemble est véritablement fade, et d'une monochromie de sentiments et d'expression, que son admirateur Ambros a tort de reprocher à l'opéra français (2).

L'orgueil de l'Italien fut sans doute blessé; il se remit à l'œuvre, et tenta une seconde fois la fortune. Il ne fut pas plus heureux. Son *Ercole amante* (3) n'eut pas le succès auquel il avait droit. Cavalli y avait pourtant mis tout son génie, et la partition est une des plus riches qu'il ait écrites. Il y montre une certaine attention à ménager le goût français, et les différences de cette œuvre et des autres productions de Cavalli nous font mieux comprendre l'originalité propre à l'opéra français. Cavalli revient aux chœurs, qu'il avait abandonnés depuis 1642; il ajoute de petites symphonies avant les actes; il fait une large place aux cortèges et aux ballets. Le récitatif a échangé sa liberté hardie pour je ne sais quel faste emphatique et mesuré. Les rythmes de la danse s'introduisent dans les chants (4); les ouvertures instrumentales sont écrites dans le style fier, un peu sec et saccadé des Français. Cavalli n'abdique pourtant pas sa personnalité tout entière; elle se montre dans quelques scènes qui sont des modèles dramatiques, dans des chœurs funèbres d'un beau style religieux, et surtout dans le quartetto final (sur la mort d'Hercule), qui est une de ses meilleures pages.

Malgré tant de talent et d'habileté politique, Cavalli perdit sa cause et celle des Italiens. C'était le temps où le ballet de Benserade jetait ses derniers feux scintillants (5), et où Molière re-

(1) En 3/2.

(2) Lully composa les airs de ballet qui sont pleins de verve et reposent du pompeux sommeil de la pièce.

(3) *L'Ercole per la maesta di Luigi XIIII, re di Francia, nelle sue nozze in Parigi, l'anno MDCLXII di Franc*[e] *Cavalli.* » La partition manuscrite est à la Bibl. S. Marco de Venise. Cavalli en personne dut en diriger l'exécution à Paris. La partition porte la marque d'indications aux chanteurs et à l'orchestre, écrites en français, sans doute parce qu'il n'était pas très familier avec la langue, et craignait de ne plus trouver les mots, le moment venu. C'est ainsi qu'on lit plusieurs fois : « *tout doucement* », et sur la sinfonia, avant le second acte : « *Un otre fois, Messieurs!* »

(4) Cette rythmique de l'opéra français est un des caractères qui frappent le plus les historiens étrangers Il est certain que, dépouillée du prestige de la scène, elle donne à la musique une monotonie pompeuse un peu froide. L'usage des danses fait alterner dans les mélodies, les mesures à 4 et 3/4, avec une régularité dure et cahotante.

(5) 1662, *Ballet d'Hercule amoureux*; 1663, *Ballet des Arts*; 1664, *Ballet de l'Amour déguisé*, etc.; 1666, *Ballet des Muses* (où Lully atteste ses pro-

nouvelait le genre dans ses charmantes comédies-ballets (1), art exquis, complet, vraiment français, qu'il n'eut malheureusement pas le temps de fonder en France, et dont il laissa seulement un petit nombre de modèles.

Le 28 juin 1669, Perrin obtint des lettres patentes « donnant permission d'établir par tout le royaume des académies d'opéra, ou représentations en musique en langue française, sur le pied de celles d'Italie (2). » Il s'associa Cambert pour la musique, le marquis de Sourdéac pour les décors et les machines, Bersac de Champeron pour les finances. On forma la troupe avec une levée de chanteurs dans le Midi. On l'exerça à l'hôtel de Nevers (3), et, le 19 mars 1671, l'opéra français (4) fit son entrée dans le monde, avec *Pomone* (5), pastorale en cinq actes et un prologue.

C'est un pauvre opéra. A vrai dire, il ne prétend même pas à ce titre. Nulle action dramatique; nul effort pour exprimer les passions. C'est tout au plus si l'amoureuse mélancolie de Vertumne annonce, en une assez jolie page, le récitatif de Lully;

grès). Benserade annonce qu'il va se retirer dans le rondeau aux dames, du *Ballet de Flore* (1669). Il reparaît pourtant, mais pour finir, en 1681, avec *le Triomphe de l'Amour* (Saint-Germain). A cette époque, le ballet est depuis longtemps en décadence. Après la fondation de l'Académie royale de la danse (1661), il est passé au théâtre, en y prenant un caractère dramatique.

(1) 1661, *Les Fâcheux*; 1664, *La Princesse d'Elide*, *Le Mariage forcé*; 1665, *L'Amour médecin*; 1666, *Mélicerte*, *Pastorale comique*; 1667, *Le Sicilien*; 1668, *George Dandin*; 1669, *Monsieur de Pourceaugnac*; 1670, *Les Amants magnifiques*, *Psyché*; 1671, *Ballet des ballets*; 1673, *Malade imaginaire*. — Voir plus loin.

(2) Les termes mêmes de cette déclaration montrent bien le caractère factice du drame lyrique en France. C'est une imitation de l'Italie. Voir le texte du brevet dans le P. Menestrier, p. 236.

(3) Emplacement de la galerie des Imprimés, à la Bibliothèque Nationale.

(4) Salle du Jeu de Paume de la Bouteille ; emplacement : rue Mazarine, passage du Pont-Neuf. La troupe de Perrin était composée de cinq hommes, quatre femmes, quinze choristes et treize symphonistes à l'orchestre. — Il n'est pas inutile de montrer ici la progression de l'orchestre à l'Opéra français : En 1671, on compte 13 musiciens; en 1673, 19; en 1687, 33; en 1713, 47; en 1768, 56; en 1777, 68; en 1803, 78; en 1847, 85; en 1880, une centaine.

(5) La Bibliothèque Nationale possède l'unique exemplaire du premier acte de *Pomone*, seul conservé, avec quelques scènes du second. Le Conservatoire en a une copie ancienne. Les personnages étaient : Vertumne (haute-contre), Cledière ; Pomone (dessus), Mlle Cartilly ; Flore (dessus), Mlle Brigogne; Faune (basse-taille), Rossignol; le Dieu des jardins (*id.*), Beaumavielle; Béroé (dessus), Mlle Aubry.

mais elle ne suffit pas à animer une tragédie lyrique, et le premier acte qui nous est seul resté, est d'une facilité monotone et froide, qui fait songer à l'appréciation de Raguenet : « Les Français cherchent partout le doux, le facile, ce qui coule, ce qui se lie ; tout y est sur le même ton... Ils se croiraient perdus s'ils faisaient la moindre chose contre les règles. » M. Weckerlin, pour défendre le manuscrit du Conservatoire, allègue que « c'était alors du nouveau, que ces tournures de phrases éternellement les mêmes, avec leur harmonie monotone, presque enfantine pour nous, étaient alors tout ce qu'on connaissait de plus raffiné en musique française (1). » Mais les madrigalistes français du seizième siècle, et les auteurs du *Ballet de la reine*, étaient déjà beaucoup plus raffinés que les auteurs de *Pomone* ; et quand bien même on ne pourrait trouver en France de précurseurs et de modèles à Perrin et à Cambert, je ne sais s'il faudrait faire un mérite à la musique française d'avoir atteint en 1670 un peu au-dessous du point où l'on en était à Florence dès 1600. Cette ignorance, ou cette indifférence aux chefs-d'œuvre italiens, à une époque où les rapports intellectuels étaient si étroits entre les deux pays, est un fait

(1) Saint-Evremond dit de *Pomone* : « C'est le premier opéra français qui ait paru sur le théâtre; la poésie en étoit fort méchante, la musique belle... On voyoit les machines avec surprise, les danses avec plaisir; on entendoit le chant avec agrément, les paroles avec dégoût. » (*Comédie des Opéra.*) Le prologue emphatique donne la mesure de la pièce : Le théâtre représente le Louvre. La Nymphe de la Seine dialogue avec Vertumne :

La Nymphe. Toi qui vis autrefois le fleuve des Romains
Triompher des humains
Et porter le sceptre du monde,
Vertumne, que dis-tu de ma rive féconde?
Vertumne. J'admire tes grandeurs et la félicité
De ta belle cité.
Mais ta merveille la plus grande,
C'est la pompeuse majesté
Du Roi qui la commande.
Dans l'auguste Louis, je trouve un nouveau Mars,
Dans sa ville superbe, une nouvelle Rome.
Jamais, jamais un si grand homme
Ne fut assis au trône des Césars.
La Nymphe. Aussi, sur la terre et sur l'onde,
Ce monarque puissant ne fait point de projets,
Que le ciel ne seconde :
Il est l'amour !
Tous deux. Il est l'amour et la terreur du monde,
L'effroi de ses voisins, le cœur de ses sujets,... etc.

Ces souvenirs de la Rome des Césars font penser aux barbares contrefaçons que la Rome antique même avait dû faire de la tragédie d'Athènes.

extraordinaire, et prouve la médiocrité de l'esprit musical en France.

Cette ignorante fatuité s'étale encore dans la dédicace de l'opéra suivant (1), à Colbert. « Les Grecs, qui sont les inventeurs du poème dramatique, ont finy tous les actes de leurs tragédies par des chœurs. *Les inventeurs de l'opéra* ont enchéri sur les Grecs ; ils ont meslé la musique dans toutes les parties du poème pour le rendre plus accomply, et donné une nouvelle âme aux vers. Que si *ces esprits ingénieux* ont mérité une estime générale, c'est à vous, Monseigneur, que la principale gloire en est due, puisque vous avez bien daigné les encourager, etc. »

Ainsi, de bonne foi, (au moins, je voudrais le croire), Gilbert, Perrin et Cambert s'imaginent avoir inventé l'opéra. « Ces esprits ingénieux, » les premiers, ont fait pénétrer la musique au cœur du drame ! La tranquillité d'une telle assertion, le calme avec lequel elle fut accueillie, et resta sans réponse, sont bien faits pour surprendre. Ils m'inspirent, je l'avoue, moins de regrets pour la façon cavalière dont Lully en usera avec Cambert. Il ne fait qu'imiter l'oubli intéressé, où Cambert fait disparaître ses devanciers (2). Comment ne pas l'excuser d'ailleurs, quand il le surpasse, au lieu que Cambert n'est qu'un terne reflet du génie italien.

Le jugement que ses contemporains ont porté sur lui est difficile à comprendre. Saint-Evremond lui reconnaît « un des plus beaux génies du monde pour la musique, le plus entendu et le plus naturel. » Il semble même, à l'en croire, que ce fût un musicien pur, une libre imagination, qui se plie malaisément aux règles, et que les sujets oppriment. « Il aimait les paroles qui n'exprimaient rien, pour n'être assujetti à aucune expression, et avoir la liberté de faire des airs purement à sa fantaisie. Nanete, Brunete ; Feuillage, Bocage ; Bergere, Fougere ; Oiseaux et Rameaux, touchaient particulièrement son génie. » Bien plus, il le représente comme un être passionné, qui ne s'intéresse qu'aux

(1) *Les Peines et les Plaisirs de l'Amour*, pastorale en 5 actes, avec prologue, représentée par l'Académie royale de musique, le 8 avril 1672, poème de Gilbert. Perrin, sans doute endetté, avait passé son privilège à Sourdéac. Comme pour *Pomone*, la Bibliothèque Nationale possède seulement un exemplaire du premier acte.

(2) Il les connaissait pourtant. A défaut d'autres preuves, son *Trio italien burlesque* (1666), édité par M. Weckerlin, avec *Les Peines et les Plaisirs de l'Amour*, montre qu'il les a pratiqués et qu'il sait bien leur style, puisqu'il le caricature habilement.

grands mouvements dramatiques de l'âme. « S'il faloit tomber dans les passions, il en vouloit de ces violentes, qui se font sentir à tout le monde. A moins que la passion ne fût extrême, il ne s'en apercevait pas. Les sentiments tendres et délicats lui échappaient. L'ennui, la tristesse, la langueur avaient quelque chose de trop secret et de trop délicat pour lui. Il ne connaissait la douleur que par les cris, l'affliction que par les larmes : ce qu'il y a de douloureux et de plaintif ne lui était pas connu. » On se doute bien qu'en cette jolie page, la grâce du tour nuit un peu à la justesse de la pensée ; mais même en faisant la part des exigences de l'esprit et des entraînements du style, nous ne comprenons guère du jugement de Saint-Evremond, que la partie critique. Sans doute les paroles des opéras de Cambert « n'expriment rien ; » mais la musique n'est pas beaucoup plus éloquente. Sans doute la finesse de touche et le charme poétique manquent aux œuvres qui nous restent ; mais la passion leur est encore plus inconnue. Les deux plus graves reproches de Saint-Evremond s'adressent à l'intelligence et au goût de Cambert (1) : c'est là son moindre défaut.

Mais nous devons sans doute réserver notre opinion, la restreindre au petit nombre de pages qui nous restent de Cambert. Il serait trop injuste de faire porter aux artistes la peine de la mauvaise fortune qui détruisit leurs œuvres. Nous n'en possédons pas la plus célèbre partie. « *Le Tombeau de Climène*, » dont parle Saint-Evremond, n'a pas été conservé. Le premier acte des Peines et Plaisirs de l'Amour montrait un réel progrès sur Pomone. « Il avait quelque chose de plus poli et de plus galant. Les voix et les instruments s'étaient déjà mieux formés pour l'exécution (2). » Le chœur des Nations, mêlé de soli, duo, trio, en l'honneur de Louis XIV, est un assez brillant morceau d'apparat. La scène champêtre a quelque grâce naturelle, et la déclamation comique ne manque pas de rondeur. On peut aussi noter quelques accents émus ; (le poème entre d'ailleurs bien timidement dans l'action dramatique, et offre peu matière à des airs passionnés). Mais à côté de qualités françaises, telles que la franchise et la

(1) « Il lui faloit quelqu'un plus intelligent que lui pour la direction de son génie. — J'ajouterai une instruction, qui pourra servir à tous les savants, — c'est de rechercher le commerce des honnêtes gens de cour, autant que Cambert l'a évité. Le bon goût se forme avec eux : la science peut s'acquérir avec les savants de profession; le bon usage de la science ne s'acquiert que dans le monde. »

(2) Saint-Evremond.

clarté, la musique de Cambert a certains défauts de race, un peu de froideur de sentiment, et une grande pauvreté d'imagination. Malgré les réserves que je viens de faire pour les œuvres perdues, je ne sais si nos historiens (1) n'entendent pas le patriotisme d'une façon un peu étroite, en reprochant amèrement à Louis XIV de n'avoir pas soutenu les efforts d'un « grand artiste national. »

Assurément on fut injuste pour Cambert; mais, malgré trois succès, (qui ne suffisent pourtant pas à prouver son génie) (2), peut-être Louis XIV fit-il plus pour notre art en donnant à Lully les grandes lettres de naturalisation, l'emploi de son talent. Il est douteux que sans le Florentin, notre opéra français ait réussi à se fonder. Il ne faut pas oublier que son seul souvenir a plus fait pour défendre le théâtre de musique contre les incessantes et violentes attaques de nos littérateurs, que tous nos musiciens, jusqu'à Rameau. Quand un genre n'est pas vraiment national, il faut une suite de chefs-d'œuvre pour lui assurer la vie. Peut-être devons-nous à Lully, plus qu'Armide, Isis et Atys : — deux siècles d'opéra.

C'est en 1672 qu'il entre en scène. On a maintes fois raconté les subtiles intrigues qui le font profiter des discordes et des maladresses de ses rivaux (3). Il achète le privilège de Perrin,

(1) Pougin. Weckerlin.

(2) « Le génie de Cambert, constaté par trois succès... » (Pougin.)

Le succès ne prouve rien; et celui-ci, moins que tout autre; car il s'explique déjà par la curiosité d'un premier essai, intéressant trop évidemment le chauvinisme national, si fort à cette époque. (Il venait de s'éveiller avec le jeune roi, délivré de la tutelle des Italiens et des Espagnols, et avec ses vigoureux ministres, bourgeois et provinciaux, si profondément français.) Il est curieux de voir, dans le *Journal du cavalier Bernin*, par M. de Chantelou, combien ce sentiment patriotique est fort à la cour, et jusque chez le roi, mais surtout chez Louvois et Colbert. « Colbert se rembrunit dès que Bernin critique quelque chose en France. » (XXIII, 278. *Gaz. des Beaux-Arts.*) — Bernin vante les monuments antiques. Colbert dit : « Si la paix dure douze ou quinze ans, nous ferons des choses aussi étonnantes. » (XXXI, 285.)

(3) *Histoire de l'Académie royale de Musique, depuis son établissement jusqu'à 1709, composée et écrite par un des secrétaires de Lully* (*Noirville*), in-4°. — *Origine et progression de la musique, suivies du Parallèle de Lully et de Rameau, avec le Catalogue des opéra*, par Dard. Paris, Quillan, 1769, in-4°. — *Recherches sur les théâtres de France*, par M. de Beauchamps. Paris, Prault, 1735, 3 vol. — *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, par Le Cerf de la Vieville de Fresneuse. 2e édition, Bruxelles, 1705, 3 vol.

Ce dernier ouvrage, très passionné, et par suite intéressant, mais rempli d'erreurs, s'acharne à prouver la supériorité de l'opéra français sur l'italien.

fait fermer le théâtre de Cambert (1) et obtient lui-même le privilège d'une académie royale de musique, exclusif à tous autres (2). Cambert passa à Londres, et plus utile qu'en France, où sa place était mieux remplie, y porta les enseignements du goût latin et les germes du drame lyrique (3).

*
* *

L'opéra de Lully nous offre un spectacle inattendu. La tragédie florentine, disparue depuis soixante ans, s'épanouit brusquement avec un éclat qu'il était impossible de prévoir. Après avoir dévié de sa route sous la puissante main de Monteverde, elle revient à son premier idéal et lui donne l'expression la plus complète et la plus logique qu'il ait reçue depuis Peri. Mais c'est avec la supériorité de la science, de l'époque et du génie (4).

(1) Lettre de Louis XIV à la Reynie.

(2) Lettres patentes de mars 1672.

(3) *Pomone* fut représentée à Londres, ainsi que les *Peines et plaisirs de l'Amour*. *Ariane* y fut aussi donnée en 1673. Cambert y écrivit encore la *Mort d'Adonis*, qui resta manuscrite (Beauchamps). — Saint-Evremond dit grand bien de l'*Ariane*. « La musique fut le chef-d'œuvre de Cambert. J'ose dire que les plaintes d'Ariane et quelques autres endroits de la pièce, ne cédait presque en rien à ce que Baptiste a fait de plus beau. » Surintendant de la musique de Charles II, comblé d'honneurs à la cour, Cambert mourut au commencement de 1677, assassiné, dit-on, par son valet. (Secrétaire de Lully). Il laissait un élève, Grabut, qui devait continuer son œuvre, et servir de transition entre lui et Purcell.

Quant à Perrin, il mourut à Paris, en 1675, dans la plus grande misère.

(4) Je n'entends point faire ici l'histoire de Lully; son œuvre sort déjà de l'époque où je me suis enfermé. Je veux seulement montrer quels caractères prend avec lui l'opéra français. Voici les dates principales de sa vie et de ses compositions :

Jean-Baptiste Lulli, né à Florence en 1633, mort à Paris, le 22 mars 1687. Il suivit en 1646 le chevalier de Guise, et entra au service de Mlle de Montpensier. Il apprit le clavecin et la composition sous la direction de Metru, Roberdet et Gigault, organistes de Saint-Nicolas-des-Champs. Il entra dans la grande bande des violons du roi, reçut en 1652 l'inspection générale des violons, puis devint chef des petits violons; enfin, investi des privilèges de Perrin, il devint écuyer, conseiller, secrétaire du Roy, maison, couronne de France et de ses finances, et surintendant de la musique du roi.

15 novembre 1672. *Les Festes de l'Amour et de Bacchus*, pastorale en 3 actes et prol. (Molière, Benserade, Quinault).

Avril 1673. *Cadmus et Hermione*, tragédie lyr., 5 actes et prol. (Quinault).

19 janvier 1674. *Alceste*, trag. lyr., 5 a. et prol. (Quinault).

11 janvier 1675. *Thésée*, trag. lyr., 5 a. et prol. (Quinault).

« Si vous voulez bien chanter ma musique, allez entendre la Champmeslé ». Tel est le principe de l'esthétique de Lully. La *Camerata* de Bardi ne s'exprimait pas autrement. La déclamation lyrique, d'un côté comme de l'autre, n'est pas seulement un moyen pour l'action ; c'est véritablement un idéal, un plaisir parfait en lui-même. Mais, par suite des différences d'époque et de milieu, l'opéra de Lully se distingue par plusieurs caractères du drame lyrique de Florence (1). Celui-ci s'appliquait à retrouver

1675. *Le Carnaval*, mascarade pastiche en 10 entrées (Molière, Benserade, Quinault).

10 janvier 1676. *Atys*, trag. lyr., 5 a. et prol. (Quinault).

5 janvier 1677. *Isis*, trag. lyr., 5 a. et prol. (Quinault).

19 avril 1678. *Psyché*, trag. lyr., 5 a. et prol. (Thomas Corneille).

31 janvier 1679. *Bellérophon*, trag. lyr., 5 a. et prol. (Thomas Corneille et Fontenelle).

3 février 1680. *Proserpine*, trag. lyr., 5 a. et prol. (Quinault).

21 janvier 1681. *Le Triomphe de l'Amour*, ballet royal en 20 entrées (Quinault et Benserade).

17 avril 1682. *Persée*, trag. lyr., 5 a. et prol. (Quinault).

6 janvier 1683. *Phaéton*, trag. lyr., 5 a. et prol. (Quinault).

18 janvier 1684. *Amadis*, trag. lyr., 5 a. et prol. (Quinault).

18 janvier 1685. *Roland*, trag. lyr., 5 a. et prol. (Quinault).

1685. *L'Idylle sur la Paix*, pastorale en 1 a. (Jean Racine).

1685 *L'Eglogue de Versailles*, divertiss. en 1 a. (Quinault).

Octobre 1685. *Le Temple de la Paix*, opéra-ballet, 6 entrées et prol. (Quinault).

15 février 1686. *Armide*, trag., 5 a. et prol. (Quinault).

6 septembre 1686. *Acis et Galathée*, pastorale héroïque, 3 a. et prol. (Campistron).

Il faut y ajouter le premier acte d'*Achille et Polyxène* (Campistron), terminé par Colasse, et joué le 7 novembre 1687, et des airs de ballet, introduits par Colasse dans un opéra-ballet joué le 18 octobre 1695 : *Les Saisons*.

Lully écrivit de plus, de nombreuses compositions religieuses, parmi lesquelles le motet « *Plaude, Laetare, Gallia*, » pour la naissance du Dauphin (1661); le *Miserere* pour les obsèques de Séguier (1672), dont parle Mme de Sévigné; un *Te Deum* pour la convalescence de Louis XIV, sa dernière œuvre (8 janvier 1687); un *De Profundis*, un *Benedictus*, un *Dies irae*, etc.

(1) Cette importation florentine n'eût d'ailleurs pas été possible sans une certaine parenté de nature, qui a toujours rapproché Paris de Florence, plus que de toute autre ville d'Italie. Les lys de France fleurissent sur l'écusson des palais de l'Arno; ce peut être un symbole. Les rois et les artistes français ont toujours subi l'attraction de cet esprit aux contours nets, un peu anguleux, subtil et réaliste à la fois, épris des lignes précises et des clairs sentiments, de cette intelligence fine et railleuse, de cet art à tournure littéraire. Les Florentins, de leur côté, ont toujours appelé les Français, quand ils ne sont pas venus d'eux-mêmes les chercher en France, comme tant de leurs artistes, de Léonard à Lully.

la tragédie antique; celui-là croyait en avoir reçu les modèles dans la tragédie de Corneille et de Racine. C'est au travers du voile classique qu'il regarde l'antiquité. Aussi est-il profondément empreint de l'esprit français. Les étrangers en sont saisis au point de ne plus sentir l'origine étrangère et l'âme italienne.

D'elle-même, la tragédie française marchait vers l'opéra. Ses dialogues balancés, ses périodes cadencées, ses phrases qui se répondent, ses nobles proportions, la logique de son développement, se prêtaient naturellement à l'eurythmie musicale. L'opéra devait être l'expresion parfaite du style Louis XIV. Ce génie de noblesse et de dignité calme, qui répugne à l'imprévu et se plaît à retrouver dans ses œuvres et ses spectacles la paix de sa raison ; qui fait voir les passions au travers des yeux de l'artiste ; ce génie en un mot, qui met son idéal dans l'ordre plus que dans la liberté, et qui tend peu à peu à chercher la beauté dans la forme de la pensée plus que dans la pensée même, — devait se satisfaire dans l'opéra de Lully, qui n'est, si je puis dire, qu'une tragédie de la forme. En effet son charme principal est moins dans les passions qu'elle exprime, que dans les moyens d'expression, dans l'ordre rigoureux des proportions, la sage progression des développements, la justesse des accents, et leur convenance subtile aux sentiments exprimés (1).

(1) Un critique italien, Francesco de Sanctis (*Histoire de la littérature italienne*, II, 230), justement cité par M. Brunetière dans sa leçon d'ouverture du cours professé à la Sorbonne (21 janv. 93) : *Evolution de la poésie lyrique au dix-neuvième siècle*, montre le passage nécessaire des arts de la pensée aux arts de la forme.

« Autant la parole, comme moyen d'expression, est puissante; autant, quand elle ne s'adresse qu'aux sens, comme *semplice sensibile*, elle est inférieure à tous les autres instruments dont l'art dispose pour l'imitation de la nature et de la vie. »

Aussi longtemps que l'on s'attache plus au fond qu'à la forme, la parole conserve sa supériorité. Aussitôt que la forme n'est plus seulement le moyen, mais le but, la couleur et la sonorité des mots l'emportent sur leur sens, et peu à peu les arts de la forme pure, de la couleur et du son, triomphent de la littérature.

M. de Sanctis tire de sa réflexion des conséquences curieuses pour la transformation de l'épopée italienne du seizième siècle en musique et en grand opéra. Cela est vrai, si l'on veut, pour l'opéra de Florence (Peri), et plus encore pour celui de Paris (Lully). Tous deux sont peut-être une œuvre de lettrés dévoyés, de littérature décadente.

Mais cela est faux pour le drame de Monteverde, de Carissimi, de Provenzale, et plus encore pour le drame lyrique allemand, (et en général pour tous les vrais musiciens). C'est l'œuvre de penseurs, aussi profonds que les poètes, mais qui n'ont pour s'exprimer que la langue musicale. Un grand

C'est ce qui fait comprendre l'inquiétude et l'irritation des nobles esprits du dix-septième siècle. Ils sentaient dans ce mouvement artistique, une décadence certaine et des germes de mort. La tragédie a fini par mettre l'idéal de noblesse au-dessus de l'idéal de vie; elle est, dès lors, dépassée par l'opéra. Et l'opéra, par son attraction sensuelle, achève la destruction de la tragédie. « Ce qui me fâche le plus de l'entêtement où l'on est pour l'opéra, écrit Saint-Evremond, c'est qu'il va ruiner la tragédie qui est la plus belle chose que nous ayons, la plus propre à élever l'âme, et la plus capable de former l'esprit (1). »

Le malheur est que ce que l'on met à la place ne saurait, malgré sa noblesse, combler le vide de ce qu'on détruit. (2) Il est

musicien allemand a souvent une analyse aussi précise des passions, une intelligence plus philosophique que nos classiques du dix-septième siècle; mais il ne peut les communiquer aux autres que sous la forme des sons. Tout ce qu'il touche devient musique.

Il ne faut donc pas donner trop d'importance à une pensée juste, dont les conséquences ne sont vraies que par occasion. C'est pour cette raison que j'ai cru ne devoir en parler qu'à cette place où elle trouve à s'appliquer.

(1) Si l'on veut, il ne ruina pas précisément la tragédie, il la transforma. Voltaire était tout plein des souvenirs de Métastase et des opéras italiens, quand il écrivit *Sémiramis* (voir ses dissertations sur la tragédie ancienne et moderne à S. E. Mgr le cardinal Querini, évêque de Brescia). Mais en réalité la tragédie de Voltaire, malgré le talent de l'auteur, vaut bien moins par elle-même que par les germes qu'on sent en elle, d'un art nouveau, ennemi de la tragédie. C'est là une question qui sort des limites de mon travail et que je réserve à l'étude de l'opéra du dix-huitième siècle.

(2) Un des pires instruments de l'abaissement de l'art, est « l'amusement des machines. » Elles suppléent aux défaillances de l'esprit et encouragent sa paresse. Il sera facile de remarquer dans l'opéra de Lully que les scènes de machinerie sont presque toujours les plus pauvres en musique. Il s'en remet évidemment aux manœuvres et aux architectes du soin de charmer le public. Il est d'ailleurs trop économe de ses dons pour les prodiguer en pure perte parmi le bruit et l'inattention générales. Rameau sera peut-être le premier à vouloir joindre le pittoresque de la musique à celui du décor. De son côté, le public devient de jour en jour, de raison moins exigeante, et de sens plus difficiles. Ainsi l'art se démoralise. Et quelle tragédie pourra lutter contre le *Phaéton* de Quinault?

On y voit « Protée sortir de la mer, conduisant les troupeaux de Neptune et accompagné d'une troupe de dieux marins, dont une partie fait un concert d'instruments et l'autre partie danse. » Plus loin, il se transforme « en lion, en arbre, en monstre marin, en fontaine et en flamme. » Les portes du temple d'Isis s'ouvrent, et « ce lieu qui avoit paru magnifique, n'est plus qu'un gouffre effroyable qui vomit des flammes et d'où sortent des furies et des fantosmes terribles, qui menacent et escartent l'assemblée. » Enfin Phaéton, assis sur le char du Soleil, s'élève sur l'horizon; la Terre,

possible d'imaginer qu'une haute forme de l'art se transforme en une autre digne d'elle et mieux accommodée à des besoins nouveaux, (bien que ces métamorphoses soient toujours périlleuses pour le génie d'un peuple). L'opéra de Mozart n'est certainement

consumée, apparaît et supplie Jupiter; la foudre tombe, le héros est précipité du haut des cieux.

Il n'est pas surprenant que Quinault se soit découragé de chercher un intérêt vivant et humain dans un sujet de féerie si matérielle, et son livret est un des plus pauvres qu'il ait écrits. Cependant *Phaéton* enchanta le public, au point que huit mois de représentations satisfirent à peine sa curiosité. Ce fut le plus populaire des opéras de Lully, « l'opéra du peuple. » [On le joua à Lyon en 1687. On vint de trente lieues à la ronde pour le voir.]

On avait parcouru bien du chemin depuis les anciennes pièces de l'Hôtel de Bourgogne, où une naïve convention permettait de représenter *à la fois, en un même décor*, les diverses scènes où devait se passer l'action (voir le Registre de Laurent Mahelot, chef machiniste de l'Hôtel de Bourgogne, continué par ses successeurs, 1620-1680, mss. Bibl. Nat.). — C'est ainsi que dans *La Folie de Clidamant*, de Hardy, le théâtre représentait « au milieu un beau palais, à droite une mer avec un vaisseau et des mâts, à gauche une belle chambre avec un lit et des draps. » — Les premières pièces de Corneille (*L'Illusion comique*) furent ainsi jouées.

C'est Torelli et Vigarani qui apportèrent d'Italie l'art de la décoration; il prit en France un développement inattendu. Telle description de ballet ou de fête (dès 1656, le ballet donné à la reine Christine par Hesselin) touche à la folie; les images ne demeurent pas un instant immobiles, elles se fondent et se mêlent constamment. L'œil ne trouve plus une forme sur laquelle l'esprit puisse se reposer avec certitude; c'est une suite de rêves qui se succèdent et se contredisent sans fin. Il n'est pas possible qu'une pareille débauche d'imagination n'ait pas eu une influence funeste sur l'art et le goût français. Elle eût été bien plus dangereuse si la perfection des machines avait eu à son service comme aujourd'hui les jeux de la lumière. (Jusqu'au commencement de ce siècle, l'éclairage est resté fort arriéré au théâtre. En 1783, la rampe de l'Opéra était éclairée par huit cents mèches de lampions.)

Le goût du merveilleux factice, des contes auxquels on ne croit plus que par passe-temps, tue l'art sincère et vrai : « Si *Peau d'Ane* m'était conté..., etc. » Il est remarquable que le caractère du dix-septième siècle dévie d'une façon singulière. Il rêve; il s'abandonne aux « fictions » voluptueuses, comme dit La Bruyère dans sa défense des machines, à « *cette douce illusion qui est tout le plaisir du théâtre.* »

Saint-Evremond propose très sagement de mettre tout son luxe aux décors plutôt qu'aux machines.

Voir, sur cette question de la mise en scène au dix-septième siècle, l'étude de Perrin (dans les *Annales du théâtre et de la musique*, de Noël et Stouflig, 8e année, 1882); Fournel, *Les Contemporains de Molière*; la *Gazette* de Renaudot, et les dessins conservés au Cabinet des Estampes et à la Bibliothèque de l'Institut.

pas d'un ordre moins relevé que la tragédie de Racine. Mais il n'en est pas ainsi pour l'opéra de Lully. C'est une évidente décadence malgré le talent du musicien; la faute n'en est pas à ce dernier, mais à la société et au temps. D'une part, le goût ordonné et pompeux de l'époque est contraire au libre développement de l'élément passionnel, proprement musical. De l'autre, le caractère de l'opéra, les nécessités de sa nature, le privent de l'élément intellectuel et moral qui fait la grandeur de la tragédie française. Il fait donc perdre à l'art plus qu'il ne lui apporte.

C'est ainsi que faisant de la déclamation l'objet de ses recherches, l'opéra de Lully hésite pourtant en route, et Rousseau peut justement, dans son injuste lettre sur la musique française, relever dans ses chants et ses récitatifs, une foule d'erreurs contre la vérité des passions et l'exact mouvement poétique (1). C'est que Lully, qui prétend peindre les sentiments du drame, ne s'y abandonne pas ; il est trop musicien, et trop bien de son époque, pour ne pas sacrifier souvent la vérité de l'expression à la dignité de la tragédie de salon et à la beauté de l'ordre musical (2).

(1) Critique du monologue d'*Armide*, « que les maîtres donnent eux-mêmes pour le modèle le plus parfait du vrai récitatif françois. »

« ... Je remarque d'abord que M. Rameau l'a cité, avec raison, en exemple d'une modulation exacte et très bien liée; mais cet éloge, appliqué au morceau dont il s'agit, devient une véritable satire..., car que peut-on penser de plus mal conçu que cette régularité scolastique dans une scène où l'emportement, la tendresse et le contraste des passions opposées, mettent l'artiste et les spectateurs dans la plus vive agitation? »

« ... L'héroïne finit par adorer celui qu'elle vouloit égorger au commencement, et le musicien finit en E si mi, comme il avoit commencé, sans avoir jamais quitté les cordes les plus analogues au ton principal, sans avoir mis une seule fois dans la déclamation de l'actrice la moindre inflexion extraordinaire qui fît foi de l'agitation de son âme, sans avoir donné la moindre expression à l'harmonie. Je défie qui que ce soit d'assigner par la musique seule, aucune différence sensible entre le commencement et la fin de cette scène, par où le spectateur puisse juger du changement prodigieux qui s'est fait dans le cœur d'Armide... »

« ... La tonique, il est vrai, devient dominante par un mouvement de basse. Eh dieux! il est bien question de tonique et de dominante, dans un instant où toute liaison harmonique doit être interrompue, où tout doit peindre le désordre et l'agitation!... »

(2) C'est justement sur ce point que Gluck se sépare de Lully. C'est sur ce point que viennent l'atteindre les critiques françaises, en particulier celle de La Harpe (à propos du récitatif d'Armide même). La Harpe, au nom du bon goût, reproche à Gluck de « contrefaire » la nature au lieu de « l'embellir » ; « d'effrayer l'oreille » avec ses « cris » ; « il ne veut pas entendre le cri d'un homme qui souffre, » etc.

Ce n'est pas un reproche ; il faut savoir gré à Lully d'avoir été trop musicien pour sacrifier la beauté de son chant aux vers de Quinault; c'est bien plutôt de ne pas l'avoir été assez, que nous le blâmerons. Il fallait s'affranchir davantage du texte, et laisser librement s'épancher l'émotion musicale, contrainte par la gêne du vers. Il lui était d'autant plus facile d'être libre, que dans la collaboration du poète et du musicien, toute la servitude était pour Quinault ; Lully dictait ses lois, du droit de son génie et de son caractère dominateur (1).

S'il ne l'a pas fait, c'est un peu par habileté politique, pour flatter le goût d'un public ami des moyens termes et des révolutions sensées, qui veut comprendre le sens des paroles, s'amuse à leur demi justesse de notation, sans pousser l'examen bien à fond, et préférant en somme l'agrément de la phrase mélodique à sa justesse. Mais c'est bien plus encore parce que la nature du génie de Lully n'a ni l'emportement, ni la sève des Vénitiens et des Allemands. Nul écart d'imagination ; nulle prodigalité ; une sage richesse, économe de ses dons. Nulle trace de lyrisme ; à peine la musique laisse-t-elle entrevoir de temps en temps l'émotion personnelle de l'auteur ; il ne cherche jamais à colorer l'âme du héros des reflets de sa propre vie. On ne sent pas chez lui cet impérieux besoin de soulager son cœur, de crier dans son œuvre les passions qui le tourmentent, cette caractéristique des artistes de race.

Mais après les défauts, il faut dire les qualités ; et elles sont

(1) « Le grand homme (Quinault) qu'il (Lully) tenait à ses gages. » (Rousseau.)

« Lully connaît mieux les passions et va plus avant dans le cœur de l'homme que les auteurs. » Seul des musiciens, il a le droit de commander au poète. Les autres musiciens « doivent recevoir des auteurs les lumières que Lully leur sait donner... » (Saint-Evremond.)

« Quinault, qui était son poète, dressait plusieurs sujets d'opéra. Lui et Lully les portoient au Roy qui en choisissoit un. Alors Quinault écrivoit un plan du dessein et de la suite de sa pièce; il donnoit une copie de ce plan à Lully, et Lully, voyant de quoy il étoit question en chaque acte, quel en étoit le but, préparoit à sa fantaisie des divertissements; des danses et des chansonnettes de bergers, de nautonniers, etc. Quinault composoit ces scènes. Aussitôt qu'il en avoit composé quelques-unes, il les montroit à l'Académie françoise dont il étoit. Lully examinoit mot par mot cette poésie déjà revue et corrigée, dont il corrigeoit encore et retranchoit la moitié, lorsqu'il le jugeoit à propos; et point d'appel de sa critique. Dans *Phaéton*, il le renvoya vingt fois changer des scènes entières approuvées par l'Académie françoise. » (Nicolas Boindin, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris.* Paris, P. Prault, 1719.)

rares et exquises. La première de toutes est un sens excellent du goût et de la justesse. Le style est noble; il a l'instinct de l'élégance; les gestes, les accents, les manières sont aristocratiques. Il garde dans ses emportements une grandeur royale. L'intelligence de la passion ne lui manque point; il n'en a peut-être pas l'expérience directe, mais il est bien personnel dans le doux et le tempéré (1); son cœur finement poétique sait goûter la saveur des émotions délicates, des plaisirs distingués, des mélancolies subtiles, la tiède tendresse d'âmes nobles et paisibles (2). Qui dira le charme impalpable des plaintes de Pan (*Isis*), du Sommeil de Renaud (*Armide*), ou de celui d'Atys? La suave rêverie s'y colore des nuances fragiles d'une instrumentation à la fois sobre et raffinée (3), dont le murmure précis et vaporeux concourt avec

(1) Par tous ces traits, il y avait harmonie préétablie entre Lully et son poète. D'autres ont parlé de Quinault (1635-16 nov. 1688), et défendu son génie poétique contre les attaques de Boileau, qui d'ailleurs rétracta dans la fin de sa vie, quelques mots un peu durs de ses satires. La cause n'est plus à gagner. On sait les vers enthousiastes de Voltaire, et surtout de Regnard. Il n'est personne qui lui refuse « l'art de plaire » (a), le don « des vers coulants, libres et pleins d'attraits » (b), qui savent « de douceur enivrer tous nos sens » (a), « dans les plus froides âmes allumant les brasiers des amoureuses flammes » (b). Mais ces éloges mêmes expliquent et justifient l'antipathie de Boileau. Le charme purement sensuel de ces vers décolorés et vagues, comme une langueur lasse d'amour, avait un attrait dangereux, un volupté dissolvante; il endormait la raison et énervait la volonté. Son murmure de caresses se mariait, il est vrai, avec une exquise grâce, au chant harmonieux de la musique.

On pouvait cependant imaginer une union aussi parfaite de la poésie et de la musique en un art plus viril. Les Allemands ont montré, — et les Italiens mêmes, — que la poésie pouvait prendre dans le drame lyrique de tout autres accents, héroïques et virils. La grâce un peu fade et efféminée de l'opéra de Lully et de Quinault doit donc être portée au compte des auteurs, de l'époque et de la société, mais non pas du genre de l'opéra.

(2) Je suis surpris de trouver chez quelques historiens de la musique, ce jugement : « Lully n'a pas à proprement parler de sensibilité. »

(3) Lully emploie le quatuor ou quintette de cordes; il fait un habile usage des flûtes, dont il se sert habituellement dans les ritournelles (concurremment à l'unisson des cordes). Dans *Psyché*, il emploie un quatuor de flûtes à l'antique. Il use aussi des hautbois, bassons, musettes, guitares, trompettes, trompes de chasse, timbales, tambours de basque, etc. Son instrumentation est d'une extrême finesse. Auprès des plus belles pages de Rameau, le *Sommeil d'Atys* donne l'impression d'un art plus parfait et plus exquis. L'orchestre de Lully a souvent des intentions pittoresques; il a un

(a) Voltaire.
(b) Regnard.

justesse à l'expression du cœur, comme un doux paysage, aux lignes à peine marquées, s'harmonise avec des figures aux gestes tristes, et les baigne de sa langueur.

Cent ans après, Gluck, reprenant Armide (1777), par défi de génie, ne pouvait atteindre à la grâce de certaines pages, ni à leur sobre grandeur. Plus de cent après, l'œuvre de Lully restait (1) comme un monument indestructible de la gloire passée, et l'Opéra français vivait sur ce grand nom. Sa cause était gagnée; sa forme ne devait plus changer jusqu'à la fin du dix-huitième siècle. Les révolutionnaires comme Rameau, ne feront que perfectionner sa langue sans toucher à ses lois.

Etranger acclimaté en France, Lully y avait transplanté l'art de son pays d'origine, en l'adaptant aux besoins de son pays d'adoption (2). Il avait pu donner à la France, à défaut d'un art national, un art cosmopolite ayant des caractères français. Il avait montré au monde ce dont la France était capable dans un genre qui n'était pas le sien, et sa merveilleuse faculté d'assimilation. Avait-il donné la mesure de notre puissance lyrique? Je ne le crois pas; et je crois plutôt que son génie a contribué à fourvoyer la musique française depuis deux siècles.

*
* *

Nous avons vu au commencement du chapitre, le peu d'aptitude de l'esprit français à concevoir le drame lyrique, et par con-

aimable sentiment de la nature, tel qu'on peut le concevoir au dix-septième siècle : une rêverie intelligente et voluptueuse.

(1) *Bellérophon* est repris 4 fois jusqu'en 1728; *Isis*, 3 fois jusqu'en 1732; *Cadmus*, 8 fois jusqu'en 1737; *Les Festes de l'Amour*, 5 fois jusqu'en 1738; *Atys*, 10 fois jusqu'en 1740; *Phaéton*, 6 fois jusqu'en 1742; *Persée*, 6 fois jusqu'en 1746; *Roland*, 6 fois jusqu'en 1755; *Alceste* est reprise 7 fois jusqu'en 1757; *Proserpine*, 6 fois jusqu'en 1758; *Acis*, 8 fois jusqu'en 1762; *Armide*, 8 fois jusqu'en 1764; *Amadis*, 8 fois jusqu'en 1771, et *Thésée*, 14 fois jusqu'en 1779.

Il faut remarquer que Campra et Destouches ont débuté en 1697, Rameau en 1733, et Gluck (à Paris, avec *Iphigénie en Aulide*) en 1774. En 1779, lors de la dernière reprise du *Thésée* de Lully, Gluck avait donné à Paris, *Iphigénie*, *Orfeo* (1774), *Alceste* (1776), *Armide* (1777), et, la même année, *Iphigénie en Tauride* (1779). Il est de plus assez curieux qu'à la reprise d'*Acis*, en 1752, Lully ait partagé le spectacle avec la *Serva padrona* de Pergolèse.

(2) « Il a joint à la force du génie de sa nation, la politesse et les agréments de la nôtre. » (Perrault.) — Voir, plus haut, le *Ballet de la Raillerie* de Lully (1659).

séquent à l'exécuter. Il n'y a pas lieu d'en rougir, puisque cette faiblesse a sa source dans sa force même de vie réelle et d'action, et que les mêmes causes qui nous privent d'opéra nous ont faits les premiers au théâtre parlé. Il faut donc se demander s'il ne valait pas mieux chercher une forme d'art musical vraiment française, que s'obstiner à dépenser ses dons dans une œuvre qui ne répondait pas aux besoins de la race. Le Florentin Lully ne le pouvait comprendre. Les maîtres du théâtre français en ont eu la conscience dès le dix-septième siècle.

Saint-Evremond, si Français, si pénétrant des sentiments nationaux, (d'autant plus peut-être, qu'il était moins ouvert aux idées étrangères), a excellemment donné la formule du rôle de la musique dans la tragédie, et de l'art original qui devrait sortir en France de l'union des deux arts.

« Les vœux, les prières, les sacrifices, » dit-il, « et généralement tout ce qui regarde le service des Dieux, s'est chanté dans toutes les nations et dans tous les temps. Les passions tendres et douloureuses s'expriment naturellement par une espèce de chant : l'expression d'un amour que l'on sent naître, l'irrésolution d'une âme combattue de divers mouvements, sont des matières propres pour les Stances, et les Stances le sont assez pour le chant. Personne n'ignore qu'on avait introduit des Chœurs sur le théâtre des Grecs ; et il faut avouer qu'ils pourraient être introduits avec autant de raison sur les nôtres. Voilà quel est le partage du chant, à mon avis ; tout ce qui est de la conversation et de la conférence, tout ce qui regarde les intrigues et les affaires, ce qui appartient au conseil et à l'action », est le domaine de la poésie (1).

Et plus loin, montrant, après l'emploi de la musique dans l'art ancien, l'art nouveau qu'on pourrait faire :

« Je conseillerais de reprendre le goût de nos belles comédies, où l'on pourrait introduire des danses et de la musique, qui ne nuiraient en rien à la représentation. On y chanterait un prologue avec des accompagnements agréables. Dans les intermèdes, le chant animerait des paroles qui seraient comme l'esprit de ce qu'on aurait représenté. La représentation finie, on viendrait à chanter un épilogue, ou quelque réflexion sur les plus grandes beautés de l'ouvrage : on en fortifierait l'idée, et ferait conserver plus chèrement l'impression qu'elles auraient fait sur les spectateurs. C'est ainsi que vous trouveriez de quoi satisfaire les

(1) *Lettre sur les Opéra.* — La mauvaise application de cette idée a conduit, comme nous verrons, au genre faux de l'opéra-comique.

sens et l'esprit, n'ayant plus à désirer le charme du chant dans une pure représentation, ni la force de la représentation dans la langueur d'une continuelle musique. »

Il est douteux que Corneille et Racine aient eu connaissance des vœux de Saint-Evremond; tous deux ont cependant agi d'après ces règles. L'*Andromède* (1) est un essai de ce que la musique peut apporter de charme mystérieux et d'illusion fantastique dans la tragédie humaine (2). *Esther* (3) et *Athalie* (4) marquent le point le plus haut où se soit élevé l'art dramatique français, paré de toutes les richesses de la vie réelle, de la poésie et de la musique. Qui ne sent la grandeur épique qu'ajoute l'emploi des chœurs à la tragédie de Racine? C'est l'âme du peuple d'Israël qui remplit de son souffle une page de son histoire. Rien ne rappelle de plus près le drame de Sophocle. On sourit en pensant que Wagner crut s'en rapprocher davantage avec le torrent

(1) Janvier 1650. Salle du Petit-Bourbon.

(2) Corneille, moins finement artiste que Racine et Molière, moins sensible à la grâce des doux sons, relègue avec hauteur la musique dans les scènes de machines et d'action, loin des beaux dialogues où triomphe la raison.

« Vous trouverez cet ordre gardé dans les changements de théâtre, que chaque acte, aussi bien que le prologue, a sa décoration particulière, ou du moins une machine volante, avec un concert de musique que je n'ai employé qu'à satisfaire les spectateurs, tandis que leurs yeux sont arrêtés à voir descendre ou remonter une machine, ou s'attachent à quelque chose qui leur empêche de prêter attention à ce que pourraient dire les acteurs, comme fait le combat de Persée contre le monstre; mais je me suis bien gardé de faire rien chanter qui fût nécessaire à l'intelligence de la pièce, parce que, communément, les paroles qui se chantent étant mal entendues des auditeurs pour la confusion qu'y apporte la diversité des voix qui les prononcent ensemble, elles auraient fait une grande obscurité dans le corps de l'ouvrage, si elles avaient à instruire l'auditeur de quelque chose d'important. » (Préface d'*Andromède*.)

La musique fait donc pour lui partie du décor; il le dit clairement.

La *Toison d'Or*, « représentée par la troupe royale du Marais, chez M. le marquis de Sourdéac, en son château de Neufbourg, pour réjouissance publique du mariage du roi » (1660), « et ensuite sur le théâtre royal du Marais, » a dû servir de modèle aux premiers opéras de Quinault. Sourdéac, comme nous avons vu, devint un des associés de Perrin et Cambert.

(3) « Je m'aperçus qu'en travaillant sur le plan qu'on m'avait donné, j'exécutais en quelque sorte *un dessein qui m'avait souvent passé dans l'esprit*, qui était de lier, comme dans les anciennes tragédies grecques, le chœur et le chant avec l'action. » (Préface d'*Esther*, 1689.)

(4) « J'ai essayé d'imiter des anciens cette continuité d'action, qui fait que leur théâtre ne demeure jamais vide, les intervalles des actes n'étant marqués que par des hymnes. La scène de la prophétie, qui est une espèce d'épisode, amène très naturellement la musique. » (Préface d'*Athalie*, 1691.)

de musiques, où sa poésie philosophique surnage à peine. La claire pensée française, son juste sens de l'eurythmie, qui met en œuvre tous les arts, en les subordonnant harmonieusement à l'action, a été cette fois bien près de deviner le génie artistique de la Grèce (1).

Plus complet encore et plus vivant, l'esprit de Molière applique à la tragédie les ressources de l'art lyrique (2), et, dans la comédie, donne les modèles de l'art nouveau que rêve Saint-Evremond (3). La musique jette dans le *Sicilien* le scintillement et la

(1) Racine avait même accepté de MM^mes de Montespan et de Thianges, la charge d'écrire un opéra. Boileau lui en fit de vifs reproches. Il convint de la justesse des critiques; mais trop avancé pour reculer, il commença un opéra sur la chute de Phaéton. « Comme il n'entreprenait cet ouvrage qu'à regret, » il obligea Boileau à en partager l'ennui, pour le lui rendre plus supportable. Par bonheur, dit Boileau, Quinault parvint à les supplanter... « Sic nos servavit Apollo. » (Boileau, *Fragment d'un prologue d'opéra.*)

Du moins Racine écrivit-il une pastorale en un acte pour Lully (*L'Idylle sur la Paix*, 1685, jouée à l'orangerie de Sceaux, chez Seignelay). On prête aussi à Boileau quelque part à l'opéra de *Bellerophon*, par Thom. Corneille et Fontenelle (janvier 1679). Lui-même prétendait y avoir collaboré, au moins par des conseils : « Tout ce qui s'y est trouvé de passable, c'est à moi qu'on le doit. »

(2) *Psyché*, tragi-comédie ballet en vers libres (carnaval 1670). — La partie chantée, qui est plus particulièrement mythologique, (c'est-à-dire fantastique), et sensuelle, est de Quinault. C'est un véritable opéra à soi seul. Le premier intermède, en italien, qui exprime la douleur de la mort de Psyché (« Deh! piangete... ») est de Lully. Les quatre autres intermèdes représentent : Vulcain et les Cyclopes forgeant le palais d'Amour; — les Zéphyrs et les Amours charmant Psyché pendant l'absence d'Amour; — les Enfers, la mer de feu, la danse des Furies; — l'Olympe et les noces de Psyché.

(3) Molière, malheureusement pressé par son incessante production, et manquant de la troupe nécessaire, n'a pu mener à la perfection l'art dont il a eu le sentiment très net dans une heure de réflexion. Un hasard l'y amena. Il voulait donner un ballet avec *Les Fâcheux* (20 août 1661); « et comme il n'y avoit qu'un petit nombre choisi de danseurs excellents, on fut contraint de séparer les entrées de ce ballet, et l'avis fut de les jeter dans les entr'actes de la comédie, afin que ces intervalles donnassent temps aux mêmes baladins de revenir sous d'autres habits; de sorte que, pour ne point rompre aussi le fil de la pièce par ces manières d'intermèdes, on s'avisa de les coudre au sujet du mieux que l'on put, et de ne faire qu'une seule chose du ballet et de la comédie. » Le temps manqua pour fondre parfaitement les deux arts. « Quoi qu'il en soit, *c'est un mélange qui est nouveau pour nos théâtres, et dont on pourrait chercher quelques autorités dans l'antiquité;* et comme tout le monde l'a trouvé agréable, *il peut servir d'idée à d'autres choses qui pourroient être méditées avec plus de loisir.* » (Au lecteur.) — Il se pourrait que l'essai de Molière ait plus fait que l'opéra d'Issy, pour le triomphe de l'opéra en France.

griserie d'une nuit italienne, d'une mascarade d'amour. Elle enveloppe le cerveau d'une atmosphère d'ivresse, où les êtres vivants peu à peu se déforment, sortent du monde réel, prennent des proportions fantastiques. Ainsi dans le *Malade* et le *Bourgeois gentilhomme*, où la comédie si franchement réaliste d'abord, se grise de sa santé, et finit dans le rire colossal de Pantagruel. Loin d'y sentir une déchéance de la grande comédie, j'y vois son fort épanouissement, une épopée de la belle humeur et de la bouffonnerie. La musique n'ajoute pas peu d'ampleur à cette magnificence du rire; surtout elle le rend possible; elle désarme la critique; elle livre la raison aux folies des sens. En même temps

Dans le *Mariage forcé*, on voit (Argument) que Molière vise à la pantomime musicale (29 janvier 1664). Dans *La Princesse d'Elide* (8 mars 1664), la partie musicale est déjà mieux rattachée à l'action ; elle est mêlée aux dialogues dans les entr'actes, mais d'un caractère comique. Cependant, le quatrième intermède a je ne sais quel parfum de comédie shakespearienne. La musique berce la rêverie, et augmente le trouble de la princesse amoureuse. « Tâchez de charmer avec votre musique le chagrin où je suis... » — « ...Achevez seules, si vous le voulez. Je ne saurais demeurer en repos; et quelque douceur qu'aient vos chants, ils ne font que redoubler mon inquiétude... »

Le prologue de l'*Amour médecin* (15 septembre 1665) montre la Comédie tendant la main à la Musique et au Ballet :

> Quittons, quittons notre vaine querelle,
> Ne nous disputons point nos talents tour à tour.

Les entrées de ballets font de la pièce un véritable opéra-bouffe. Champagne frappe en dansant, aux portes de quatre médecins. Les médecins dansent en se saluant. C'est du haut Guignol.

M. de Pourceaugnac (6 octobre 1669), plus encore, ressemble à l' « opera buffa » italien. Il commence par une sérénade ; il y a des duos bouffes (consultation des médecins et des avocats), et des ballets ridicules (poursuite des matassins, danse de deux procureurs et des sergents).

Il en est de même du *Bourgeois gentilhomme* (14 octobre 1670) et du *Malade imaginaire* (10 février 1673). Pour achever la liste, je me contente de nommer *Mélicerte* (2 décembre 1666), *La Pastorale comique* (idem), *Le Sicilien* (janvier 1667), *George Dandin* (18 juillet 1668), *Les Amants magnifiques* (7 septembre 1670), *Le Ballet des Ballets* (décembre 1671).

On est surpris que la musique ne soit point mêlée aux *Fourberies de Scapin* (4 mai 1671) et à *Amphitryon* (12 janvier 1668). Mais ce dernier est une musique à soi seul.

Sans insister davantage sur un sujet qui a été plusieurs fois étudié, je ferai remarquer particulièrement trois scènes : le sixième intermède des *Amants magnifiques* (Solennité des jeux Pythiens en musique), qui est du pur opéra; la Cérémonie du *Malade*, et le Ballet des Nations, à la fin du *Bourgeois* (le donneur de livres et la foule), dont un Rossini pourrait seul traduire en musique l'ampleur de bouffonnerie et la vie tumultueuse. C'est du plus grand opéra-bouffe.

elle adoucit l'ironie; elle enlève à la parole railleuse ce qu'elle a toujours d'un peu sec; elle enrichit le spectacle de tout le luxe mondain des danses et des sons. Elle fait du théâtre comique le reflet de la vie, mais d'une vie joyeuse et élégante, ornée de tout ce que la réalité a de parures pour les sens, et où le ridicule, la maladie, la mort même, ne sont que jeux plaisants, propres à donner à l'homme le rire fort et sain.

L'art français a toujours eu le caractère d'un luxe pratique. Il cherche à embellir la vie de son parfum d'élégance, mais sans la troubler jamais; il veut lui donner au contraire une vue plus nette du monde qui l'entoure, et la force héroïque et joyeuse d'agir.

Un tel idéal ne pouvait s'accommoder de la musique à la façon des Allemands, incessante rêverie repliée sur elle-même, — ou du chant italien, cri de fiévreuse passion, qui toujours s'abandonne avec la même ivresse langoureuse et lassée. La musique devait obéir à l'action, l'entourer de son charme poétique et mondain, mais n'en distraire jamais.

De là vint que même au théâtre lyrique, où l'on prit de bonne heure l'habitude d'aller s'ennuyer, ou se divertir, suivant l'humeur, sans exigences littéraires ou dramatiques, il fallut cependant faire deux parts bien distinctes, l'une pour l'action, si médiocre qu'elle fût, l'autre pour la musique. Ainsi naquit ce joli monstre, l'opéra comique (1), qui serait une œuvre d'art très médiocre, s'il ne fallait le considérer comme un divertissement sans prétention, un passe-temps de musiques et de dialogues, qui ne se prend au sérieux que juste assez pour éveiller d'aimables émotions, dont l'esprit jouit doucement sans jamais en être dupe.

Musset a finement senti les lois du genre, si le mot de lois

(1) Il était assurément bien dans l'esprit de la race; car qu'est-ce autre chose qu'un opéra-comique, ce *Jeu de Robin et de Marion* (1285), premier exemple d'union véritable de la musique à la poésie? L'une et l'autre y ont déjà leur place distincte. Marion, courtisée par le chevalier, lui rit au nez dans une chanson. Quand une phrase a une caractère sentimental ou railleur bien marqué, quand un dialogue se développe en une symétrie cadencée, le rythme musical s'ajoute aux vers, vient de lui-même leur prêter ses petites ailes, et l'émotion fleurit en une mélodie. Mais ce passage de l'une à l'autre langue fait qu'on ne s'abandonne point à l'illusion du chant, et qu'on en goûte le charme délicat sans oublier jamais la convention d'un tel art. Si parfait qu'il puisse être, c'est toujours un jeu de société; ce n'est pas le drame où l'on perd conscience de la vie réelle (Voir, sur ce curieux Adam de la Hale, mort vers 1288, à Naples, l'ouvrage de Coussemaker, 1878).

peut convenir à un genre aussi fluet (1). « Il faut saisir, » dit-il, « le moment précis où l'action peut s'arrêter, et la passion, le sentiment pur, se montrer et se développer. Ces sortes de scènes, où la pensée de l'auteur quitte pour ainsi dire son sujet, sûre de le retrouver tout à l'heure, et se jette hors de l'intrigue et de la pièce même dans l'élément purement humain, ces sortes de scènes sont extrêmement difficiles; c'est la part de la poésie. L'opéra comique est justement celui de tous les genres où se montre le plus distinctement ce temps d'arrêt, ce point de démarcation entre l'action et la poésie. En effet, tant que l'auteur parle, l'action marche, ou du moins peut marcher. Mais dès qu'il chante, il est clair qu'elle s'arrête. Que devient alors le personnage? C'est la colère, c'est la prière, c'est la jalousie, c'est l'amour. Que le personnage s'appelle comme il voudra, Agathe ou Elise, Dernance ou Valcour, la musique n'y a point affaire. La mélodie s'empare du sentiment, elle l'isole; soit qu'elle le concentre, soit qu'elle l'épanche largement, elle en tire l'accent suprême : tantôt lui prêtant une vérité plus frappante que la parole, tantôt l'entourant d'un nuage aussi léger que la pensée, elle le précipite ou l'enlève, parfois même elle le détourne, puis le ramène au thème favori, comme pour forcer l'esprit à se souvenir, jusqu'à ce que la muse s'envole et rende à l'action passagère la place qu'elle a semée de fleurs. »

Musset comprend la musique à la façon de Saint-Evremond. « Le chant animerait des paroles qui seraient comme l'esprit de la représentation (2). » Il ne lui permet pas de se mêler à l'action; elle n'a point cette témérité de peindre les âmes des héros et leurs passions individuelles; mais elle prend les germes de passion qui sont en eux, les développe et les paraphrase; elle répand autour du drame une sorte d'atmosphère sensuelle et sentimentale qui grise les spectateurs et les fait participer, d'une manière inconsciente et trouble, aux émotions du spectacle. A vrai dire, des intermèdes symphoniques, ou des chœurs à l'antique (d'un sentiment aussi moderne que l'on voudrait, et tels que les imagine par exemple, l'auteur d'*On ne badine pas*), eussent mieux résolu le problème, que ce genre hybride de l'opéra comique, avec les heurts de ses deux langues juxtaposées et disparates. Mais le Français a cherché son plaisir plus que son idéal; puis-

(1) A. de Musset, *Discours de réception à l'Académie française* (27 mai 1852) sur Dupaty.

(2) Saint-Evremond, *Lettre sur les Opéra*. Voir plus haut.

qu'il a réussi, ne le chicanons pas. Il est seulement fâcheux que presque toute notre musique se soit appliquée à soutenir chez nous un genre qui est italien ou allemand, l'Opéra, plutôt qu'à chercher une expression de l'instinct national plus artistique et plus haute que l'opéra comique.

Comment s'en étonner pourtant? Un rôle brillant, mais accessoire, ne pouvait convenir à nos musiciens. Il est rare qu'on ait la juste conscience de ses forces, et il est bon de tenter davantage. En cherchant à sortir de ses limites, notre art, protégé par sa grâce et son tact, n'a jamais commis d'erreurs pareilles aux étrangers, quand ils ont tenté des imitations françaises; il a même réussi parfois à faire illusion aux étrangers eux-mêmes. En réalité, il n'a jamais été au delà du second rang. L'éclat avec lequel il l'occupe ne suffit pas à nous enlever le regret qu'il n'ait pas eu un sentiment plus clair de son rôle artistique. Quelques-uns de nos musiciens l'ont cependant compris. Le plus Français de tous a donné dans l'*Arlésienne* la mesure de notre musique dramatique, et montré la grandeur où elle pourrait atteindre, en consentant seulement à obéir à ses lois.

CHAPITRE IX.

LA DÉCADENCE ITALIENNE.

Scepticisme et dévergondage des cours italiennes au dix-septième siècle. — Corruption du goût. Palestrina supplanté par Kapsberger. Mise en scène et virtuosité. — Décadence intellectuelle. Bouffonnerie sénile des poèmes d'opéra. Quelques livrets. Cicognini. Stampiglia. Esthétique dramatique du dix-septième siècle. Satire de Marcello. — Corruption morale. Scandales des théâtres de Rome. Luttes d'Innocent XI et d'Innocent XII contre l'immoralité. Les papes vaincus par l'Opéra.

Les grands hommes de la Décadence. Stradella. Alessandro Scarlatti. Leur richesse, leur beauté, leur paresse et leur vide. — Ce que le monde doit aux Italiens; ce qu'il était en droit de leur réclamer encore. — Les Italiens ont créé le drame lyrique, esquissé toutes ses formes; tout l'art moderne s'ébauche en eux. — Ils n'ont pas été tout ce qu'ils devaient être. La musique n'a pas eu son Raphaël.

Eclat et séduction de cette Décadence voluptueuse; elle a pu faire l'illusion de l'âge d'or de l'Opéra.

L'Opéra arrivait à peine à la pleine possession de ses forces, qu'il se trompait de chemin, et la décadence se révélait en son épanouissement.

Poésie et musique étaient piquées au cœur par le scepticisme, par une ironie brillante, un dandysme indifférent. L'art profond du seizième siècle s'était corrompu, à vivre dans les cours blasées de l'Italie. Il avait appris à ne leur plus parler qu'un langage digne d'elles, vide comme leur pensée. Dès 1630, Palestrina était traité d' « antiquaille (1); » les plus sérieux artistes, un Doni, n'étaient pas éloignés de trouver son style inculte et sauvage. Un

(1) « Ammiro anch' io quella famosa musica del Palestrina, che fu cagione che il concilio del Trento non bandisse la musica delle chiese, però queste cose si hanno orà in pregio, non per servirsene, ma per conservarle e tenerle riposte in un museo, come bellissime *anticaglie.* » (Pietro della Valle.)

Kapsberger (1) osait se poser en réformateur de l'art passé (2), et réussissait à le remplacer à la Sixtine par ses plates musiques sur les poésies d'un pape Barberini.

Le mouvement s'accentua à la fin du siècle. Les tours de force vocaux, le règne de la virtuosité, les formules brillantes et creuses, le luxe extravagant de la mise en scène (3), envahirent la musique; le sérieux en disparut. Les rythmes s'appauvrissent; le récitatif se vide; les grandes scènes dramatiques sont étouffées par l'aria napolitain; l'orchestration se réduit à sa plus simple expression.

La poésie semble être devenue le langage de vieux nobles imbéciles, un bégaiement sénile, avec des restes de dignité. Elle mêle les façons pompeuses d'autrefois à un radotement d'idiots. Ce sont des apothéoses vides de sens, farcies de sentences à la Polonius, et de cocasseries à l'Offenbach, un spectacle dans le genre des féeries du Châtelet et de la Porte Saint-Martin.

Dans le *Giasone*, de Cicognini (un des plus célèbres opéras du siècle), une situation dramatique s'interrompt pour faire place à

(1) Johannes Hieronymus Kapsberger, « nobilis Germanus, » glorieux dans son temps comme un Monteverde ou un Mozart, et soutenu dans l'histoire par l'admiration béate de son ami, Athanasius Kircher (*Musurg.*, VII, 586), que son snobisme et ses façons charlatanesques avaient ébloui. Il était virtuose sur le théorbe, le luth, la guitare et la trompette, musicien à la mode et d'un goût détestable. Pietro della Valle parle de ses trilles, syncopes-trémolos, oppositions peu discrètes de piano et de forte (voir Doni, II, 254). Il a laissé une quantité de compositions profanes et religieuses, dont un grand nombre est à la Bibliothèque Barberini de Rome.

(2) « *Musicen jampridem impudicis aut ludicris modis fractam* tantae poeseos gravitate extollere conatus sum, ut jucundâ quâdam severitate incertos desipientis vulgi plausus aspernata graviorum principum aures teneret, neque tam saepe ex Antistitum cubiculis exturbaretur, tanquam ancilla libidinis et obstetrix vitiorum. » (Dédicace des *Missarum Urbanarum*, lib. I, 1631, et des *Poésies latines* d'Urbain VIII (Maffio Barberini), mises en style récitatif.)

(3) La mise en scène du *Paride* de Bontempi à Dresde (1662) coûte 300,000 thalers; celle de *Pomo d'Oro* de Cesti à Vienne (1666), 100,000 thalers.

Certaines pièces ne sont que des défilés pompeux. *L'Apothéose de saint Ignace de Loyola et François Xavier*, par Kapsberger, est un de ces triomphes jésuites, tels qu'en produit la peinture de l'époque. Les cinq actes sont remplis par des processions de nations, avec des costumes, des animaux, des objets exotiques.

Dans une pièce on voit Alcibiade arriver en voiture élégante, précédée de coureurs et de cavaliers. Dans une autre, une mine prend feu au siège de Persépolis et fait sauter la moitié de la ville.

La plus étrange de ces représentations est la *Bérénice* de Freschi (1680).

des facéties dignes du *Chapeau de paille d'Italie*. Egée, bouleversé par le départ de son fils, interroge son esclave :

« *Egeo*. — E verso dove andranno? (Et où vont-ils?)

Demo (balbutiente). — S'imbarcano per co co co, per co co co.

Egeo. — Per Coimbra?

Demo. — Per co co co.

Egeo. — Per Coralto?

Demo. — Oibo! per co co co.

Egeo. — Per Cosandro?

Demo. — Nemmeno; per co co co.

Egeo. — Per Corinto?

Demo. — Ah! ah! bene, mi cavasti di pene. (Tu m'as tiré de peine.) »

Je ne nie pas l'effet de rire nerveux que provoquent ces plaisanteries faciles; mais le moment était singulièrement choisi (1).

Heureux encore si la niaiserie s'était cantonnée dans certaines scènes! Mais que dire d'œuvres à prétentions littéraires, qu'elle remplit tout entières? Comme ce *Christophe Colomb*, « qui, en courant les mers, devient passionnément amoureux de sa propre femme, » et dont parlent les satires de l'abbé de Coulanges et du duc de Nevers (2).

Dans le chapitre de l'opéra vénitien, j'ai noté l'incroyable impuissance des poètes à sortir de la pauvreté de sentiments de leur époque. Ils sont tout à fait incapables de concevoir d'autres mobiles que l'intrigue et la galanterie. On leur pardonnerait aisément de n'avoir pas l'âme antique, si du moins ils avaient une âme; mais ce n'est qu'un semblant, un reflet, une ombre falotte. Quelques exemples montreront cette impossibilité à saisir les motifs profondément humains d'une situation tragique.

Alceste, de Draghi (3). Au premier acte, la reine est ramenée sur la terre par Hercule. Elle trouve Admète, au moment où la princesse thébaine, Mégara, prisonnière d'Hercule, est introduite à sa cour, et, prise de défaillance, tombe dans les bras du roi. Alceste désespérée veut de nouveau mourir.

Ifide, de Draghi (4). Le roi de Crète, Lygdo, a donné l'ordre

(1) Cicognini doit presque tout son succès à ce talent effronté de persifler les situations mêmes qu'il traitait, un peu à la façon de Henri Heine. (Inutile d'ajouter qu'il n'en a pas l'esprit, ni l'émotion délicate).

(2) *Il Colombo ossia l'Inda Scoperta*, poésie et musique du cardinal Ottoboni, 1691. Rome. Théâtre du Tor di Nona.

(3) 1699. Vienne. Poète : Donato Cupeda.

(4) 1683. Milan. Poète : Piantanida.

d'exposer l'enfant qui doit naître, si c'est une fille. La mère le trompe et fait passer la petite Ifide pour un garçon. L'action commence au moment où le père veut marier le faux jeune homme avec la princesse Janthea.

Le finezze dell'amicizia et dell'amore (1). Tibérius Gracchus aime Cornelia Scipio. Celle-ci le repousse, parce que le Sénat la destine à Ptolémée d'Egypte, et surtout parce qu'elle croit Tibérius ennemi de sa maison. Apprenant au troisième acte, que Tibérius a défendu les Scipions contre les autres tribuns, elle lui donne sa main.

Mutio Scævola, de Cavalli (2). Scævola et Porsenna sont ennemis, parce qu'ils aiment tous deux la fille du consul Publicola, Valeria. Oratio Cocle est aussi l'amant d'une certaine Elisa. Mutio et Oratio sont les victimes d'un intrigant, le capitaine Ismeno. Le noble Porsenna leur rend la liberté et les unit à celles qu'ils aiment.

Ormindo, de Cavalli (3). Erisbe, jeune femme du vieux roi Hadrieno, aime deux jeunes princes, Amida et Ormindo. Amida s'arrache à temps des liens coupables, et revient à l'amour de sa fiancée délaissée, qui l'a suivi dans ses égarements sous le masque d'un soldat égyptien. Mais Ormindo est pris avec la reine et condamné à mort. Par bonheur, au dernier moment, un talisman fait reconnaître qu'Ormindo est fils du vieil Hadrieno. Non seulement le roi lui pardonne, mais il lui donne son trône et sa femme.

Les exemples pourraient se multiplier à l'infini (4). En voici un dernier, tiré du plus célèbre ouvrage de Scarlatti, *la Caduta dei Decemviri*, dont l'Arcadien Stampiglia écrivit le livret (1697). Il n'est rien de plus galant. Appius est respectueusement empressé auprès de Virginie. Celle-ci est une jeune coquette, qui sait profiter des conseils de sa nourrice, se garde bien de décourager ses galants, et tient la balance égale entre eux. Aussi Virginius serait-il malappris à la tuer, comme le veut l'histoire; ce manque de goût est évité (5); il l'effleure à peine, et elle épouse

(1) 1699. Vienne.

(2) 1665. Venise. Poète : Minato.

(3) 1647. Venise. Poète : Faustini.

(4) Voir le récit de la *Bérénice* de Domenico Freschi, 1680, Padoue, dans Sutherland.

(5) « C'est une règle en Italie de ne jamais ensanglanter la scène par le meurtre d'un personnage principal, lors même que la pièce contient les ac-

son fiancé. Virginius répare sa brutalité en épousant à son tour la sœur d'Appius; et, pour ne pas demeurer en reste, Appius épouse une dame romaine, Valérie.

Telles sont les sources d'inspiration des artistes de l'époque. Encore ai-je soin de ne choisir que les pièces les plus fameuses. Scarlatti a écrit sur celle-ci sa musique la mieux venue, et le sujet sembla si beau, que quinze ans plus tard, Leonardo Vinci le reprenait pour une musique nouvelle (1712).

C'est à peine si deux ou trois braves gens protestent contre les extravagances de l'époque. Roberti, dans le prologue de sa *Rosimonda* (1696), s'élève avec indignation contre les galanteries amoureuses, au nom d'Electre, de Médée, de Sophocle, d'Euripide et de Sénèque. Busenello (1), dans sa préface des *Amours d'Apollon et Dafné*, rend responsable de ce mauvais goût Guarino et son Pastor Fido. Ce goût a malheureusement toujours été celui de l'Italie; et si de telles récriminations étaient jamais utiles, peut-être s'adresseraient-elles mieux au Tasse, et à son imagination romanesque, qu'au pauvre Guarino, qui n'a rien inventé. Mais la Renaissance tout entière serait coupable; et qui aurait le courage de lui reprocher cette joie enfantine et raffinée de la galanterie et des jeux amoureux, qui brille d'un frais éclat dans les comédies de Shakespeare et dans la *Jérusalem délivrée*. Leur jeunesse fait leur charme; et le tort de l'Opéra du dix-septième siècle est, comme un vieil enfant, de jouer à des jeux qui ne sont plus de son âge.

M. Kretzschmar ramène à une formule arithmétique, la plupart des comédies de l'époque. Soient donnés deux, ou quatre, ou six amoureux d'une part; une, ou trois, ou cinq princesses de l'autre; naturellement, un amoureux s'en retourne les mains vides. Les combinaisons peuvent varier. Par exemple, la dame B est aimée du prince A, mais aime le général C, qui aime la princesse D. Ou bien la dame D ne sait lequel choisir entre A, C et E. Ou bien les uns et les autres ne sont pas ceux pour lesquels ils sont pris. Et la plupart du temps, les maris ne reconnaissent pas leurs femmes; les parents, leurs enfants; les frères, leurs sœurs. Le travestissement sévit de la façon la plus extravagante. Les étrangers ont peine à comprendre ce goût monstrueux des Italiens. Mais, outre qu'on y pourrait saisir quelques traces d'une déviation morale et d'un goût singulier, que Praxitèle et Léonard

tions les plus atroces. Tuez les subalternes tant qu'il vous plaira, mais les virtuoses doivent être inviolables. » (Prés. de Brosses.)

(1) Voir p. 168.

ont paré de leur grâce sublime dans leurs êtres troubles et insexuels, il faut y voir aussi l'influence de l'emploi des castrats au théâtre (1). Les illusions des personnages étaient d'autant plus vraisemblables, que le public lui-même pouvait s'y méprendre.

Il est à peine utile d'ajouter que ces livrets insensés n'ont aucun rapport avec les airs qu'on y introduit. Poésie et musique sont indépendantes l'une de l'autre. A vrai dire, toutes deux tendent de jour en jour à n'être plus qu'un prétexte à des jeux de scène et à des virtuosités.

« Avant de composer le livret d'un opéra, le *poète moderne* demandera au directeur une note détaillée lui indiquant le nombre de scènes qu'il veut avoir, afin de les intercaler toutes dans le drame. S'il doit y faire figurer des apprêts de festins, des sacrifices, des ciels sur la terre, etc., il aura soin de s'entendre avec les machinistes pour savoir par combien d'airs, de monologues ou de dialogues il doit allonger les scènes, afin qu'ils aient toutes leurs aises pour préparer ce qui leur sera nécessaire...

» Il composera l'opéra entier sans se préoccuper de l'action, afin que le public, incapable d'en deviner l'intrigue, l'attende avec curiosité jusqu'à la fin. Le bon *poète moderne* s'arrangera pour que ses personnages sortent souvent sans motif; ils s'éloigneront l'un à la suite de l'autre après avoir chanté la canzonetta de rigueur. — Il ne s'enquerra jamais du talent des acteurs; sa préoccupation essentielle sera de savoir si le directeur n'a pas négligé de se pourvoir d'un bon *ours*, d'un bon *lion*, de bons *rossi-*

(1) Voir le *S. Alessio* de Landi, 1634. Dans le *Palagio d'Atlante* de Luigi Rossi, Loreto Vittori joue Angélique. Dans *Didon* de Cavalli, 1641, Jarbas est un castrat. De même, dans *Scipione* de Cavalli, 1664, le héros est castrat; Sofonisbe est déguisée en homme. Dans *Mutio Scævola* de Cavalli, 1665, Orazio Cocle est un soprano. *Eliogabalo*, du même, 1669, est encore plus extraordinaire : Eliogabalo, Alessandro et Cesare sont soprani; Zenia est ténor. Ce n'est guère qu'à partir de 1671 que des femmes chantent dans les représentations musicales, à Rome. La première mention certaine qu'on en ait, est en 1673. A l'Opéra de Paris, en 1680 (pour *Proserpine*), les femmes ne sont pas encore admises même au corps de ballet. C'est seulement en avril 1680, qu'elles y font leur apparition, pour le *Triomphe de l'Amour*.

Sur cette bizarre question des « soprani », on peut consulter une curieuse apologie française du dix-septième siècle : « Eunuchi nati, facti, mystici, ex sacrâ et humanâ litteraturâ illustrati. Zacharias Pasqualigus puerorum emasculator ob musicam, quo loco habendus; responsio ad quaesitum per epistolam I. Heriberti cameliensis, — ad illustriss. M. D. D. Philibertum de la Mare senatorem Divioninsem — Divione ap. Philibert Chavance, 1655, cum privilegio regis. » C'est un ouvrage assez volumineux (203 p.); j'en ai trouvé un exemplaire à la Bibl. Sainte-Cécile de Rome.

gnols, de *flèches*, de *tremblements de terre* et d'*éclairs*. — Pour terminer l'opéra, il amènera une scène d'une décoration splendide, afin que le public ne parte pas avant la fin, et il ne manquera pas d'y ajouter le chœur habituel en l'honneur du soleil, de la lune ou du directeur (1). »

***

Ajoutez à la décadence intellectuelle une extraordinaire immoralité; j'y ai fait allusion à la fin du chapitre V. — Elle force les papes à entrer en lutte avec l'Opéra, et on dépense de part et d'autre plus d'ardeur et plus de haine pour cette lutte, que pour les guerres politiques. L'héritage des Barberini et des Rospigliosi était lourd à porter. Le théâtre public de Tor di Nona, commencé vers 1660, remis à neuf avec magnificence en 1671 par le comte d'Alibert, factotum de Christine de Suède, devint le spectacle des scènes les plus scandaleuses. Le pape Altieri (Clément X) (1670-1674), le premier, montra quelques velléités de résistance au débordement du cabotinage et de la corruption. Innocent XI Odescalchi, papa Minga (2) (1676-1689), entreprit résolument la lutte. Il défendit les spectacles publics vénaux (c'est-à-dire à billet payant), et voulut rendre impossibles les spectacles privés et gratuits, en frappant les chanteurs mondains de l'interdiction de chanter dans les églises, et en défendant aux femmes de réciter et de chanter sur les théâtres de société. On y répondit en faisant venir des chanteurs du dehors, et en recourant aux expédients pour la gratuité du spectacle. Pour mettre fin aux scandales qui se cachaient dans les loges fermées au Tor di Nona, le pape fit abattre les cloisons et communiquer les loges. On se gêna si peu, qu'un an après, le pape était contraint de faire remettre les grillages; le scandale était devenu pire. La

(1) Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*, trad. franç. d'E. David, 1890. Fischbacher.

Cette spirituelle satire, la plus violente qu'un Italien ait jamais écrite contre l'opéra italien, date, il est vrai, de près d'un demi-siècle plus tard, vers 1720, c'est-à-dire en plein triomphe de Scarlatti, et de son vivant encore.

Il est à remarquer d'ailleurs que Marcello, dans sa lutte contre l'art de son temps, revient à Provenzale, dont il imite le style, et souvent de très près. Je dois cette observation à M. Lucien Michelot, maître de chapelle à Notre-Dame-des-Champs. Nous avons retrouvé dans divers Psaumes de Marcello, des souvenirs très exacts, et presque des copies, des plus belles pages de Provenzale (par exemple de l'air de *Timante*. — Voir l'Appendice).

(2) « Minga » = « qui dit toujours non » (en milanais).

lutte s'envenima. Innocent XI n'avait pas seulement à lutter contre le goût romain, mais contre l'opposition étrangère; Christine de Suède, l'ambassadeur d'Espagne, tout le monde s'accorde à le faire enrager. Irritable, nerveux, il s'emporte jusqu'à la fureur et tombe dans le ridicule. Il fait chasser de Rome les peintres, dont « le pinceau est instrument de débauches; » il s'avise, pour remédier au scandale de l'habillement des femmes, qui vont la gorge et les bras nus, d'envoyer ses sbires aux lavoirs et blanchisseries, râfler toutes les chemises de dames qui répondent au signalement : « tutte quelle camisce da donne, le quali saranno trovate con maniche corte e basse di scollo di petto, a segno tale che detti birri ne hanno fatta una copiosa raccolta in questi giorni (1). » Un immense éclat de rire accueille ces réformes. Christine de Suède s'empresse d'aller faire visite au Vatican, avec toute sa cour, vêtue de robes ridicules qui montent jusqu'au nez; on les nomme « Innocentianes. » L'excès de la moralité ruine la ligue morale. En 1680, le pauvre pape capitule sur toute la ligne; il cède, jusque pour les marionnettes; et les scandales s'épanouissent plus que jamais aux théâtres. — Le Vénitien Alexandre VIII (Ottobuoni), qui monte sur le trône en 1690, les couve d'un regard paternel. Les carnavals de 1690 et 1691 sont les plus fous du siècle (2).

La lutte reprend plus âpre, sous le pontificat du Napolitain Innocent XII (Pignatelli) (1691-1700); et en 1697, instruit par les exemples de ses prédécesseurs, il tranche d'un coup la tête du monstre. Le Tor di Nona, qui a coûté plus de 100,000 écus à bâtir, est abattu par son ordre, sous l'accusation d'immoralité et de scandaleux exemple donné aux pèlerins. Mais la corruption était trop forte. Après un moment d'effarement et de fureur contre la barbarie du pape, après des flots d'injures et de pasquinades (3),

(1) Lettre de Paolo Negri al ministro San Tommaso, à Turin (Rome, 25 octobre 1679).

(2) Voir M. de Coulanges, *Mémoires* (Paris, 1820).

(3) Voici une des plus innocentes :

Notre pape est napolitain;
Mais c'est un saint, ce qui s'appelle,
Qui veut de l'empire romain
Chasser à jamais la donzelle,
Bannir les jeux, les opéra,
Le carnaval, et caetera.
Mais au moins de boire en repos
Nous permettra-t-il, le saint-père?
Son nom, ses armes, sont des pots.
Une Caraffe fut sa mère.

l'hydre dramatique poussa de nouvelles têtes ; ce qui avait été défendu au Tor di Nona fut permis au Capranica. D'Alibert, en 1718, releva un nouveau théâtre, et Tor di Nona lui-même ne tarda pas à reparaître.

Si de tels désordres triomphent dans la Rome des papes, que dire des villes où nul frein ne les retient, de Naples avec son cynisme oriental ; de Venise avec son apothéose de la chair ; Venise aux 18 théâtres d'opéra, qui, de 1637 à 1700, donnent 361 pièces (1) ; Naples, où le seul Scarlatti écrit 125 opéras (2).

*
* *

Le héros de cette époque est Stradella. Par les dates, il est vrai, il appartient encore à moitié à la période précédente (3). Mais d'art et d'esprit, il est le représentant le plus vigoureux de la nouvelle génération (4). Homme de plaisir et de scandales, si différent des vieux maîtres laborieux et concentrés, il se jette dans la musique comme dans la vie, avec une impétuosité folle, une fureur de jouissance et d'action. C'est par ces emportements de colère, par la fougue de la chair et le sang qui bouillonne, que son art domine ses contemporains et ses successeurs italiens. Peu d'émotions vraies dans cette magnificence de vie sensuelle ; ses amours et ses querelles lui laissent à peine le temps de réfléchir ; mais il vit puissamment (5).

Pour moi, je veux avec éclat
Célébrer son pontificat.

(*Chanson* de Coulanges.)

(1) 37 au S. Cassiano, ouvert en 1637 ; 99 au SS. Giovanni e Paolo, ouvert en 1639 ; 34 au S. Mosè, ouvert en 1639 ; 7 au Novissimo, ouvert en 1642 ; 5 au SS. Apostoli, ouvert en 1649 ; 10 au S. Apollinare (1651-1660) ; 67 au S. Salvatore, ouvert en 1661 ; 4 au T. ai Saloni, ouvert en 1670 ; 43 au S. Angelo, ouvert en 1677 ; 38 au S. Giov. Grisostomo, ouvert en 1678 ; 6 au Canal Regio, ouvert en 1679 ; 1 au T. alle Zattere, ouvert en 1679 ; 2 à l'Altieri (1690) ; 1 au S. Marina (1698) ; 2 au S. Fantiro (1699) ; 1 au T. privato S. Mosè (1700) ; 3 au théâtre de Murano (1660) ; 1 au théâtre de Dolo (1697).

(2) Et 500 cantates.

(3) Né vers 1645, il meurt vers 1681.

(4) C'est là que nous le retrouverons avec Scarlatti, Bononcini, Keiser, et ceux que l'on regarde ordinairement comme l'âge d'or de l'opéra ancien.

(5) Modène a la plus riche collection de Stradella : 148 compositions, dont 6 oratorios et 11 drames. Venise (Bibl. S. Marco) possède 21 cantates. Voir surtout le fameux *Oratorio* de *S. Gio. Battista*, à 5 voci, « con istromenti duplicati, » dont une copie ancienne est à l'Istituto musicale de Florence, et (peut-être) le manuscrit original au Liceo Musicale de Bologne. Il fut

Tout autre est Alessandro Scarlatti (1), plus dilettante et moins vivant. Chez lui, l'abondance de verve n'est que richesse de style; c'était chez Stradella l'opulence du sang. L'un agit, l'autre écrit. Ni l'un, ni l'autre ne pensent. Il y a loin de ces hommes, aux sérieuses émotions du vieux Provenzale. Ce sont pourtant encore, l'un et l'autre, de grands artistes, plus richement doués, plus maîtres de la forme. Leur époque est une floraison de splendeur matérielle. Une telle abondance, fût-elle corrompue, garde pourtant en elle je ne sais quelle moralité. Ce torrent de création n'est ni profond, ni pur; il est beau cependant par sa puissance même. Jamais depuis, telle opulence de musiques; mais l'art est plutôt admirable que les artistes. La forme est belle; trop belle; il n'y a nul rapport avec ce qu'elle exprime; elle le domine et le fait oublier, comme en ces airs grandioses du *Saint-Jean-Baptiste* de Stradella (2). Au hasard de la verve fleurissent les mélodies; en un bouquet factice, d'un goût prévu d'avance, la logique de l'Aria les cueille et les rassemble. Les fleurs sont précieuses, étiolées, d'une fadeur subtile; le bouquet est simple avec maniérisme, et ne manque jamais d'éclat. Mais qu'il fait regretter les parfums plus agrestes, moins délicats sans doute, de Schütz et de Carissimi! Par sa seule abondance, cet art sans naïveté conserve sa grandeur. Mais le caractère s'est abaissé; les passions sont affaiblies; le travail se relâche; l'intelligence même est moins vive, surtout moins attentive. Sa finesse se dépense à faire illusion, à chercher le succès, à le trouver sans cesse par des moyens médiocres. C'est le paresseux abandon de natures richement douées.

Je me propose d'étudier plus tard cette époque. Elle offre de grandes facilités à l'histoire, par le nombre considérable d'œuvres qui portent témoignage pour elle, et dont la plupart sont encore inconnues. Elle a de vives séductions pour les sens, et la musique pure y trouvera plus de charme, qu'à l'austère période que nous avons parcourue. Je ne puis l'aborder ici; elle m'entraînerait beaucoup trop loin. Nous touchons avec elle à l'époque contemporaine.

On peut voir dans Rossini et les Italiens de nos jours, les

exécuté en 1676, à Rome, au Latran; et c'est lui qui, d'après la légende de Bourdelot, sauva la vie à l'artiste, en tirant des larmes de ses assassins.

(1) Alessandro Scarlatti, né à Trapane en 1649, mort à Naples le 24 octobre 1725. Il débuta en 1684 à Naples, avec *Pompeo*; dès 1680, à Rome, avec *L'Onestà nell' amore.*

(2) Hændel en est directement sorti.

ner (vers 1820), qu'ils ont pris brusquement conscience de leurs aspirations et de leurs besoins; avec quel éclat original, on le sait aujourd'hui. — La musique n'aura-t-elle pas le même sort, et ne surgira-t-elle pas brusquement des passions de la race reflétées dans un homme?

D'autres raisons s'y opposeront peut-être, qui eurent, à mon sens, une grande part au manque d'art musical en Angleterre depuis le dix-septième siècle. De terribles passions dorment dans la nature anglaise; mais elles ne se dépensent pas en agitation tumultueuse, comme celles des Italiens; elles éclatent par éclairs, par accès de fureur. Le reste du temps, ils sont froids, concentrés, pratiques et railleurs (1). Ils ont eu de bonne heure conscience de ces germes de folie sensuelle, colère ou passionnée, qui grondent dans le cerveau saxon (2); et ces hommes d'action, pour assurer leur action, ont travaillé à les assujettir, loin de les aviver comme l'Italien, qui en fin de compte n'a rien à craindre de sa nature, se dépensant sans cesse, et ne gardant rien en lui de tout ce qui l'oppresse. L'Anglais a la pudeur (ou le respect humain, — la honte dans tous les cas) des forces sauvages qu'il sent en lui; il a travaillé, surtout depuis sa transformation puritaine (les deux révolutions protestantes du dix-septième siècle), à les refouler dans l'abîme obscur du cœur (3); et il a étouffé de

(1) Aussi peut-on plus facilement concevoir en Angleterre, une forme de drame lyrique, où la parole pratique a sa part bien distincte du chant poétique, que le drame lyrique continu. Ainsi l'opéra de Purcell, entrecoupé de musiques, avec des dialogues parlés. Shakespeare mêle aussi la musique à ses pièces, et les emportements ou les rêves lyriques à l'ironie froide et aux conversations réalistes. Il est curieux d'étudier, au point de vue de la seule musique, la *Tempête* ou le *Songe d'une nuit d'été*.

(2) Voir toute la suite de la littérature anglaise chez Taine.

(3) M. Taine montre avec beaucoup de vigueur la transformation *volontaire* de l'Anglais après la Restauration, transformation nécessaire d'ailleurs pour le sauver d'une mort inévitable.

« Par dégoût et par contraste, une révolution se préparait dans les inclinations littéraires et dans les habitudes morales, en même temps que dans les croyances générales et dans la constitution politique. L'homme changeait tout entier, et d'une seule volte-face. La même répugnance et la même expérience le détachaient de toutes les parties de son ancien état. L'Anglais découvrait qu'il n'est point monarchique, papiste, ni sceptique, mais libéral, protestant et croyant. Il comprenait qu'il n'est point viveur ni mondain, mais réfléchi et intérieur. Il y a en lui un trop violent courant de vie animale pour qu'il puisse sans danger se lâcher du côté de la jouissance; il lui faut une barrière de raisonnements moraux qui réprime ses débordements... » (*Histoire de la littérature anglaise*, t. III, p. 142. — 1885, Hachette).

sicale? Ils ne sont pas moins passionnés que les Italiens ; ils sont à la fois lyriques et vivants. Comment leurs passions ne trouvent-elles pas naturellement d'expression mélodique ?

Faute de raisons positives, nous sera-t-il permis de risquer une hypothèse un peu paradoxale?

Peuple distinct des autres peuples de l'Europe, par la race, le pays, les coutumes, l'esprit, nul n'a plus que lui une personnalité absolument originale; nul ne sent d'une façon plus individuelle. Il est Anglais par la forme de l'esprit, le fond de la pensée, jusque dans les éléments les plus insaisissables qui la composent; (les sensations hallucinatoires d'un Shakespeare, ou d'un Dickens, n'appartiennent qu'à l'Anglais). J'oserai même affirmer que nul autre ne portait davantage en lui les germes des arts les plus personnels, les moins semblables au reste des nations. Le matériel des sensations est autre; ils ne voient pas comme nous, ils n'entendent pas comme nous, leurs associations d'idées sont par suite d'un autre ordre. Il n'y a pas, à proprement parler, un système musical allemand, distinct de celui de l'Italie; les modes, les tonalités sont les mêmes; ce sont des nuances dans le caractère et dans l'intelligence, mais l'oreille a les mêmes besoins et les mêmes jouissances; c'est plutôt une différence d'éducation que de nature. En Angleterre, en Ecosse, (comme en Russie et en Norvège), subsistent véritablement les traces d'un art qui repose sur d'autres nécessités matérielles, d'autres besoins physiques. Les chants populaires le disent; mais nul génie national ne les a traduits dans l'art.

Hommes d'action, nés, comme les Romains, pour commander au monde, ils se sont trouvés comme eux, de trop bonne heure, en contact avec de vieilles civilisations et des arts raffinés. Trop jeunes encore pour lutter contre le pouvoir des siècles, ils ont subi l'empreinte profonde des chefs-d'œuvre étrangers; et comme ils étaient trop fiers et trop peu souples pour s'assimiler le suc de tout ce qu'il y a de beau chez les autres, (ainsi que fait un génie latin, Raphaël ou Molière), ils sont restés comme des étrangers à l'art, ne pouvant entrer dans celui des autres, et ne se souvenant plus du leur. Ils avaient la grandeur de l'Angleterre à fonder, et ils n'avaient pas beaucoup de temps ni d'attention pour le reste. Ils se sont commandé ailleurs une musique saine, claire, forte, soucieuse des convenances artistiques, mondaines et religieuses, sans écart d'imagination, sans originalité blâmable. Ils ont adopté Bononcini, Händel et Mendelssohn. Leurs peintres se sont faits Italiens, et ce n'est guère qu'en ce siècle, à l'apparition de Tur-

Shakespeare. Nul poète moderne n'a fait une si grande place à la musique dans son œuvre, et ne lui a fourni d'aussi charmantes inspirations (1).

Les pièces de Jonson, Beaumont et Fletcher, Shirley, Dryden, sont de même mêlées de musique; et il en fut ainsi jusqu'à la constitution du drame musical.

Il est annoncé par les *Masques* à la fin du seizième et au commencement du dix-septième siècle. C'est un genre qui se rapproche déjà plus de l'opéra, que de la mascarade italienne. Les sujets étaient empruntés à la mythologie, et prêtaient à beaucoup de mise en scène. Ils étaient tenus à une poésie courtisanesque, louant le roi et l'assemblée, ou chantant les époux, sous la figure de quelque divinité. Ce ne sont pas des actions dramatiques, mais des *Festspiele*, des spectacles d'apparat, dans le goût des ballets français. En général, ils n'ont pas de récitatifs. Pourtant, dans quelques masques, le dialogue était déclamé « in stilo recitativo. »

Le principal auteur de masques fut Jonson. La musique en était écrite par des Italiens. Les deux plus célèbres sont Alfonso Ferabosco (2) et Nicolo Laniere (3). Les masques restèrent longtemps un des amusements favoris de la cour. La reine Anne y joua, avec ses enfants et ses dames de compagnie. Sous Charles Ier même, la reine Henriette-Marie y tint aussi un rôle. Une des plus

(1) Les musiciens anglais de l'époque ont écrit de nombreux madrigaux sur les pièces de Shakespeare. On pourra consulter sur ce point plusieurs livres anglais : *Illustrations of Shakespeare*, par Dance, 1876. — T. Oliphant, *La Musa madrigalesca*. Londres, 1837, in-12. — *Bibliotheca madrigaliana*. Rimbault, Londres, 1847, in-8°. — M. G. Chouquet a écrit deux articles à ce sujet dans la *Gazette musicale* (13 et 20 mai 1877).

La musique madrigalesque a fleuri en Angleterre, comme en Italie, jusqu'au premier tiers du dix-septième siècle. Un des plus fameux compositeurs de ce genre a été Orlando Gibbons, de Cambridge (1583-1625), organiste de la chapelle royale, et docteur en musique de l'Université d'Oxford. Sa musique d'église, et ses madrigaux à 5 voix avec accompagnement de violes, ont conservé encore une grande réputation en Angleterre.

(2) Alfonso Ferabosco (commencement du dix-septième siècle) était un Italien né en Angleterre, et fils d'un madrigaliste éminent. Il eut une très grande vogue, et concevait de lui-même une haute opinion. Sa musique, disent les historiens anglais, est régulière au point de vue des modulations et de l'harmonie, mais rude et inexpressive, sans égard au rythme et au sens des vers.

(3) Nicolo Laniere, Italien, était musicien, peintre et graveur; il emploie en tout la mode italienne et le style récitatif. Il excelle dans le récitatif. On trouve de sa musique dans les collections Playford.

Hawkins a reproduit dans son *Histoire* un portrait de Laniere, d'après lui-même.

remarquables de ces représentations, fut *le Triomphe de la Paix*, de Shirley, donné à Charles Ier par ses gentilshommes, en témoignage de loyauté, (en 1633, après son retour d'Ecosse). Cette fête d'un luxe et d'une gaieté éclatante était aussi une protestation contre le livre de William Prynne, paru l'année précédente, et flétrissant les spectacles comme œuvres sataniques (1). Withelock, organisateur de la partie musicale, en chargea Ives, Lawes et quatre gentilshommes français.

Le puritain Milton (2) prenait part à ces fêtes, et son *Comus* (1637) est le plus célèbre masque de l'époque. Henry Lawes (3) en écrivit la musique; c'était le premier compositeur de l'Angleterre. Hogarth, différant sur ce point de Burney, qu'il accuse d'avoir mal choisi dans l'œuvre de Lawes, lui reconnaît de rares qualités de grâce, d'élégance, de charme et de fidélité expressive. « S'il n'a point le secret des tendres émotions de l'incomparable » Purcell, il a de l'imagination, du goût et du sentiment. » Il lui reste du moins une certaine rudesse archaïque, si j'en juge par quelques morceaux publiés dans les ouvrages anglais, et en particulier par des fragments du *Comus* (4).

(1) Prynne avait été condamné, comme on sait, à être mis deux fois au pilori, à avoir les oreilles coupées, à payer 5,000 livres au roi, et à être emprisonné le reste de sa vie.

(2) Il est probable qu'il avait dès cette époque connaissance des fameuses représentations dramatiques de Rome. Deux ans plus tard, en 1639, nous le retrouvons chez le cardinal Barberini, à la soirée de Mgr Rospigliosi et de Marazzoli : *Chi sofre speri* (Voir page 160. — Lettre de Milton à Luca Holstenio (30 mars 1639, Florence). — *The John Milton historical, political and miscellaneous*. Londres, 1653). Il vante la courtoisie et les égards avec lesquels il a été traité par le cardinal Francesco, « cum ille ἀκρόαμα illud musicum magnificentiâ vere Romanâ publicè exhiberet. » Ce nom grec donne à penser que Milton n'a pas échappé non plus à l'idée du théâtre antique, mêlé de musique et de poésie.

Le second opéra joué à Venise, en 1638, *La Maga fulminata* de Manelli et Ferrari, est dédié à l'ambassadeur d'Angleterre, Feilding.

(3) Henry Lawes était alors précepteur de musique dans la famille du comte de Bridgewater, pour qui fut composé Comus, et qui le fit représenter. Admis à la chapelle royale en 1625, Lawes était fort apprécié, et le roi Charles Ier l'aimait beaucoup. Pendant la Révolution, il enseigna le chant aux jeunes dames de l'aristocratie. Sous la Restauration, il retrouva sa place, et composa le *Coronation-Anthem* pour Charles II. Il mourut en 1662, et fut enterré à Westminster-Abbey. On a de lui 3 volumes d'*Ayres et Dialogues*.

(4) La poésie en est une des plus belles de Milton. C'est une sorte d' « opéra antique, composé d'hymnes solennelles, dans le genre du *Prométhée* d'Eschyle » (Voir Taine, *Littér. anglaise*, II, 476). Le génie de

Le Common Wealth (1647-1656) fut un moment d'arrêt pour l'art, et surtout pour le drame musical. En 1656, sir Davenant rouvrit un théâtre, pour faire des entretiens en musique et déclamation, à la façon des anciens. « Il en avait obtenu l'autorisation, parce qu'on pensait que ce serait en italien et que personne ne comprendrait. » Mais, pour préparer les esprits, il débuta par un dialogue d'Aristophane et de Diogène sur l'art dramatique, rempli d'allusions contemporaines. Le succès fut très grand. Peu de temps après, il donna à Rutland House le *Siège de Rhodes* (1656). Ce fut, d'après Pope, le premier opéra chanté en Angleterre; et l'on sait par Langbaine (*Account of the english dramatic poets*), que cette pièce et quelques autres de Davenant étaient en « stile recitativo. » Burney en doute un peu. Mais Evelyn, dans son *Diary*, dit avec précision : « En 1662, je vis jouer la deuxième partie du *Siège de Rhodes*. Il était en musique récitative. »

La pièce suivante de Davenant fut la *Cruauté des Espagnols au Pérou* (1658). Evelyn en parle aussi : « J'ai été voir à Londres un opéra avec décors et musique récitative, à la manière italienne; il est bien inférieur aux œuvres d'Italie, pour la composition et la magnificence; mais il est prodigieux qu'en un temps de consternation publique (mort de Cromwell), de telles vanités soient permises. »

Dans une autre pièce de Davenant, *The Playhouse to let*, un musicien a occasion de s'expliquer sur ce qu'il entend par récitatif musical. « Il n'est pas écrit, » dit-il, « dans le style familier de la conversation. Le langage de la tragédie est plus élevé que le parler ordinaire; à la hauteur des vers répond la grandeur des passions, et la musique prête encore ses ailes aux envolées de la poésie. » C'est le juste principe de l'opéra florentin et français. Il est fâcheux qu'il ne nous reste rien de la musique qui ornait les pièces de Davenant. Leur mérite poétique est médiocre; mais on ne saurait oublier qu'elles ont ouvert la voie au drame musical de Lock et Purcell (1).

Milton, avec son abstraction passionnée, propre surtout à rendre puissamment des sentiments généraux, plutôt qu'à peindre les hommes et les vies individuelles, était bien fait pour donner à l'Angleterre un de ses premiers et plus célèbres opéras.

(1) Après la Restauration, Londres a deux théâtres établis par licence royale : le King's theater, au Drury Lane; et le Duke's theater, celui de Davenant. En 1682 (Davenant était mort en 1668), les compagnies n'étant pas assez fortes pour vivre séparément, se réunirent sous le nom de Royale compagnie de Comédiens. Il faut ajouter qu'au temps de Jacques Ier, les

Mattew Lock (1), d'Exeter, fut le compositeur ordinaire de Charles II, le musicien de la courte et folle restauration des Stuarts. Il est curieux de voir, dans l'opéra, le retour de l'opinion et du goût publics à Shakespeare. Lock met en musique *La Tempête* et *Macbeth ;* Purcell, *Timon d'Athènes*, *Le Songe d'une nuit d'été*, et *La Tempête*. Les arrangeurs anglais y préludent aux odieuses mutilations que la musique a de tout temps infligées à Shakespeare (2).

La Tempête, mise en opéra par Shadwell, parut en 1673, ainsi que *Psyché* (3). Le dialogue y est mêlé de chants et de chœurs. Dans les soli, la mélodie est une sorte de compromis entre le récitatif et l'air de Lully, alors très à la mode. Les chœurs sont surtout remarquables; l'harmonie en est solide; le rythme, énergique et vivant. La page la plus admirée est un chœur de diables et de furies à six parties. — *Macbeth* (arrangé, dit-on, par Davenant, et paru en 1674) eut plus de succès encore. L'enthousiasme des critiques anglais va jusqu'à le traiter d'incomparable chef-d'œuvre (4).

Cependant, deux hommes allaient donner à l'opéra anglais sa plus haute expression : Dryden et Purcell.

Dès 1678, Dryden avait publié des pièces : *The state of Inno-*

théâtres avaient été jusqu'au nombre de dix-sept. Mais les deux que nous venons de nommer, furent les premiers dignes de ce nom, construits et aménagés avec confort. Une troupe régulière de musiciens avait sa place dans l'orchestre, et exécutait entre les actes des morceaux composés spécialement pour cet usage, et nommés « acte-times. » Ils accompagnaient également les musiques vocales et les danses pendant la pièce. Le théâtre devint bientôt la principale ressource des musiciens, exécutants et compositeurs. Chanter et danser les pièces de théâtre fut un sport favori parmi la haute société.

(1) Mattew Lock, élevé comme choriste à la cathédrale d'Exeter. La première œuvre connue de lui, est un « petit concert à 3 parties pour violes et violon. » Il composa la musique pour la rentrée solennelle de Charles II, à la Restauration. Dans la dernière partie de sa vie, il devint catholique romain, et organiste de la reine Catherine de Portugal, femme de Charles II. Il mourut en 1687. On trouve de sa musique dans la collection Playford, Hilton.

(2) Shakespeare parvint même en Italie, avant de nous être connu. Dès le commencement du dix-huitième siècle, il y est mis en opéras. J'ai trouvé le livret d'un *Hamlet* (*Ambleto*, d'Apostolo Zeno et Pariati, musique de Vignati, Baglioni et Corsi, 1719, Milan).

(3) Dans cette dernière pièce, Lock s'était associé un Italien, Battista Draghi.

(4) On a contesté quelquefois que *Macbeth* fût du même auteur que *La Tempête*.

cence, et *La chute de l'homme*, sous le nom d'opéras; mais il n'y a pas de chant; la musique est seulement instrumentale. Les pièces sont d'ailleurs impossibles à jouer. Dryden y paraphrase en scènes dramatiques d'un goût baroque, *Le Paradis perdu*. En 1685, il donna un véritable opéra, *Albion et Albanus* (1), plein d'allusions politiques, et représentant sous forme d'allégories la restauration des Stuarts et leur récente victoire sur les Wighs. Le succès fut médiocre, et la pièce tomba définitivement à la nouvelle de l'invasion de Monmouth, apprise au milieu de la sixième représentation (13 juin 1685). Elle ne manquait point de mérite. La musique est du Français Grabu (2), venu à la cour avec Cambert, et ami de Dryden. Elle est claire, élégante, d'une mélodie facile et superficielle. Son caractère italo-français, et la préface de Dryden qui soumet l'art national à l'idéal étranger, en fait une sorte de manifestation latine; elle concorde avec la politique des Stuarts, et se heurte presque aussitôt, comme elle, à la révolution de 1688, qui réveille le sentiment national.

« Un opéra, » dit Dryden, « est un conte poétique, ou une fiction, représentée par une musique vocale et instrumentale, ornée de décors, de machines et de danses. Les personnages en sont les dieux, les déesses et les héros. La partie récitative demande une beauté plus mâle d'expression et d'harmonie. L'autre (*songish party*) doit plaire à l'ouïe par son charme et la variété de ses rythmes, plutôt que satisfaire à la raison. Il semble d'abord étrange que la rime prenne la place de la raison; mais il faut avant tout poser cette vérité essentielle : que les inventeurs d'un art ou d'une science, les premiers qui les ont portés à la perfection, ont le droit de leur donner des lois, que tous les autres devront suivre. Il en est ainsi pour l'Opéra, où l'exemple des Italiens doit avoir sur les autres peuples force de loi. »

On le voit; c'est une abdication complète, non seulement du

(1) *Albion and Albanius, an Opera, or Representation in Musick*, set by Lewis Grabu, esquire; master of his late Majesty's Musick. 15 mars 1686-7. London, Will. Nott, et chez l'auteur (La Bibliothèque du Conservatoire de Paris en possède un exemplaire).

(2) Louis Grabu, établi à Londres vers 1680. Il écrivit aussi la musique pour la traduction de l'*Ariane* de Cambert, ou du moins l'adapta aux paroles anglaises. Il y aurait lieu de faire des recherches sur ce musicien français, au nom si peu français.

Le parti national fut blessé par sa pièce, et l'on fit une ballade satirique dont le refrain finit sur ces mots : « And monsieur Grabu. » (Hawkins la cite dans son histoire, t. IV, 396.)

sentiment national, mais de la raison même devant l'imitation étrangère. On y retrouve l'influence, non pas des grands artistes italiens, dont nous avons étudié l'histoire, mais de la seconde génération, de l'école de Cavalli et de Scarlatti, les musiciens du plaisir et de la sensation vide. Ce sont eux qui ont faussé les esprits sur le sens du drame lyrique ; et les écrivains du dix-septième siècle n'imaginent plus d'autre opéra que le leur, soit pour le prôner comme Dryden, soit pour l'accabler comme Boileau.

Il est assez curieux qu'après avoir soutenu ces principes, Dryden ait été justement le poète qui donnait six ans après à l'Angleterre, la première et peut-être unique expression de son âme dans le drame lyrique. En 1691, il faisait représenter *King-Arthur*, tragédie mêlée de chants. La musique était de Purcell.

*
* *

Henry Purcell (1658-1695) est un artiste de race. Son père, gentilhomme de la chapelle royale, était un compositeur très honorable, qui mourut en 1666. Elève du captain Cook de la chapelle royale, et du docteur Blow, Purcell fit preuve d'une précocité de talent, qui rappelle les exemples les plus fameux de l'histoire de la musique. Pendant qu'il était enfant de chœur, il composa des antiennes et de la musique d'église en style fugué, qui étaient encore exécutées au temps de Burney. A dix-huit ans, il devint organiste à Westminster Abbey, et à vingt-quatre, un des trois organistes de la chapelle royale. Malgré ses fonctions, son instinct le poussait à écrire pour le théâtre. Il y fit ses débuts à dix-neuf ans, avec *Didon et Enée* (1677) (1). C'est une œuvre inégale, qui a du mauvais goût, mais de la vie et beaucoup de promesses ; certaines pages sont des plus belles de Purcell. Le succès mondain de la pièce décida de la vocation de l'auteur ; et de nouveaux ouvrages étendirent sa renommée. On n'avait jamais abandonné l'usage des intermèdes musicaux (entr'actes) et des chants sans rapport à l'action, introduits au théâtre comme ornements des pièces. Purcell en composa de la sorte pour un *Abelazor* (1677) (drame de Mme Behn), un *Timon d'Athènes* (1678) (extrait de Shakespeare par Shadwell) ; un *Theodosius*, ou la force

(1) Le texte était de Tate. L'opéra fut composé sur la demande du maître à danser, Josias Priest, pour son cours de danse aux jeunes dames de l'aristocratie ; il fut représenté devant leurs parents, et on en fit des copies qui subsistent encore. La partition est éditée chez Novello and Ewer.

de l'amour (1680) (de Lees), etc. (1). Ces airs furent joués dans les théâtres jusqu'à la seconde moitié du dix-huitième siècle. Dans toutes ces œuvres, Purcell se soumet aux axiomes de Dryden, ou partage son abnégation devant l'art étranger. Les Italiens lui semblent des modèles dont on ne saurait s'écarter sans présomption personnelle et sans dommage pour l'art. Il le dit clairement dans sa préface de *Douze Sonates* pour deux violons et basses (1683), où il rend hommage au style italien, à son sérieux et à sa gravité, et invite les Anglais à se pénétrer de ses enseignements. *Dix Sonates* nouvelles, publiées peu après, affirment sa reconnaissance pour les maîtres italiens (Torelli et Bassani, maître de Corelli). Elles rappellent en effet Corelli, qu'il n'a pu imiter (2), mais qui procède de la même inspiration. La forme est moins égale. Moins virtuose que Corelli, Purcell a laissé dans ses œuvres quelques maladresses d'écriture; mais la pensée est plus profonde, et, sous plus d'un rapport, on peut préférer le maître anglais à l'italien. Une de ces Sonates est surtout célèbre sous le nom de *Sonate d'or* (3).

L'influence étrangère se sent encore dans la dédicace de la *Prophétesse*, ou *Histoire de Dioclétien* (1690) (4), au duc de Somerset. « C'est en étudiant les Italiens, qui sont les meilleurs maîtres, et en prenant de l'art français son élégance et sa gaieté, qu'on pourra élever en Angleterre la musique, cet enfant en nourrice. »

Mais déjà à cette époque, Dryden et Purcell s'étaient liés d'amitié (5), et ils avaient collaboré à un arrangement de *la Tempête* (6). Malgré les odieuses profanations de la pièce de Shakespeare, et les fautes de goût de la musique, où l'on sent pourtant un souffle de nature assez mystérieux et personnel, à la Weber, les deux hommes prirent dans ce travail en commun avec leur glorieux Will, la conscience de leur force et de l'originalité de leur race.

(1) Ils furent publiés par sa veuve, après sa mort, en 1697, sous le nom de *Collection d'airs composés pour le théâtre, et autres occasions*. Ecrits à 4 parties, pour 2 violons, ténor et basse.

(2) Les trios de Corelli parurent la même année.

(3) Hawkins l'a transcrite dans son *Histoire*, II, 755.

(4) Arrangée « à la manière d'opéra » par Betterton, d'après Beaumont et Fletcher.

(5) Purcell avait été le professeur de musique de la femme de Dryden.

(6) Par Davenant et Dryden. La musique consiste surtout en chants et chœurs des habitants aériens de l'île. Des fragments en sont encore joués au concert aujourd'hui.

King-Arthur (1691) (1) est l'expression de cette heureuse découverte. Le sujet est puisé aux sources poétiques de l'Angleterre; la musique s'inspire du riche fonds des chants populaires. Très en avance sur son temps, elle a un accent personnel, un charme du Nord, qui tend à se dégager de la convention classique. Telle page, comme le célèbre duo des sirènes, a quelque chose de l'enveloppement voluptueux et troublant des Filles-Fleurs de Wagner (2). Ces efforts pour constituer un art national coïncident avec l'arrivée des chanteurs italiens en 1692 (3). Comme il est naturel, le génie sent plus vigoureusement par contraste les droits de sa pensée à exister librement et à secouer l'imitation étrangère; il aperçoit les différences de son art et de celui dont il se croyait le fils docile; dès lors, il marche seul, plus confiant et plus fort. Nulle part, Purcell ne trouve d'accents plus fiers que dans le sujet patriotique de *Bonduca* (4) (1695). Nulle part, il n'a montré un sens dramatique plus sûr que dans quelques morceaux du *Don Quichotte* (5) (1694-1696). Un air est surtout original; Purcell y montre un effort curieux et puissant pour peindre la folie avec ses brusques soubresauts et ses alternatives de joie et de mélancolie, de fureur et d'apaisement. On y reconnaît le compatriote du Roi Lear et de lady Macbeth, l'artiste saxon. A la vérité, il ne faudrait pas s'attendre à trouver dans ces pages la mobilité de nuances de l'art moderne, ni surtout la prodigieuse habileté d'un Wagner à fondre les multiples mouvements d'une âme en une vie unique. Les sentiments divers se juxtaposent, plutôt qu'ils ne se pénètrent, dans leur ordre logique, comme la suite des arguments dans un discours de tragédie classique. Mais l'essai est nouveau, et l'expression musicale est belle, et quelquefois profonde.

Plus encore qu'un musicien de drames, Purcell était un musi-

(1) M. Edouard Taylor a retrouvé la partition complète de *King Arthur* vers 1840. Elle fut jouée à diverses reprises, depuis 1691, sous le nom d'*Arthur et Emmeline*. Quelques passages sont tirés de la *Jérusalem délivrée*.

(2) *Arthur* a d'ailleurs plus d'une analogie avec *Parsifal*.

(3) « On joua de la musique italienne en Angleterre, et on en parla, » dit Burney, « bien avant de l'entendre chanter. » — La première mention que l'on ait de chanteurs italiens, date seulement de 1692, où la célèbre Margherita de l'Epine vint pour donner des concerts à York-Guilding, et chanter des opéras italiens.

(4) Tragédie de Beaumont et Fletcher. L'ensemble est d'ailleurs inférieur à King Arthur. La musique ne fait pas corps avec la pièce.

(5) En trois parties, de d'Urfey. La première partie parut en 1694, la troisième en 1696.

cien de sentiments dramatiques. Il a en lui une source abondante d'émotions musicales; mais le poème ne lui est qu'un prétexte à les épancher largement; quelquefois le sujet le gêne; souvent il s'en affranchit et le déforme, dans sa rêverie passionnée (1). On comprend que les Anglais l'aient souvent rapproché de Mozart. Comme lui, il est avant tout musicien, et d'esprit clair, qui tend à préciser ses émotions dans une forme dramatique. Comme lui, et plus encore que lui, il a peine à se soumettre à la poésie, et pourtant, reconnaissant ses droits, il tend à une sorte de *Duodrama* (2) (plus lyrique que celui de Mozart), où la poésie et la musique se développent côte à côte, et la main dans la main, en sœurs amies et de même rang, qui se comprennent à demi-mot, sans commander ni obéir.

Purcell a du moins beaucoup de parenté avec les génies germaniques du dix-huitième siècle, et surtout avec ceux à qui la séduction italienne a donné, comme à Haendel, le sentiment de la forme et la lumineuse simplicité. Burney, qui pousse un peu attentivement la comparaison de Haendel et de Purcell, dit que, supérieur sous d'autres rapports (en puissance épique, en majesté), Haendel, rapproché de Purcell, fait, dans l'expression vocale des paroles anglaises, l'effet d'une traduction près d'un original. Nous ne sommes pas bons juges, et bien des nuances nous échappent (3); mais nous ne devons pas oublier les règles de critique prudente d'Addison (4), et si l'enthousiasme anglais pour leur compatriote nous semble exagéré, il nous faudra penser que

(1) Ainsi dans un de ses plus fameux morceaux, le chant d'amour de la jeune fille (*D. Quichotte*), où la musique, très belle, est presque un contresens.

(2) « J'ai toujours désiré écrire pour un *duodrama*... Vous savez qu'on n'y chante pas : on déclame, et la musique est comme un récitatif obligé. De temps en temps, on parle aussi avec accompagnement de musique, ce qui fait toujours la plus magnifique impression. Il faudrait traiter de la même façon la plupart des récitatifs d'opéras, et ne les chanter que de temps à autre, quand les paroles peuvent bien s'exprimer en musique. » (Mozart, 12 nov. 1778.)

(3) Il faut évidemment compter avec l'accent de la nation. « Cet accent, » comme dit Addison, « n'est pas la prononciation de chaque mot à part, mais le son de tout le discours. » — « Les Italiens ne pourront jamais sentir la grandeur expressive de Purcell » (*23e discours*).

(4) « Lorsque vous dites que la musique française n'est pas si bonne que l'italienne, cela ne signifie pas autre chose, si ce n'est qu'elle ne vous plaît pas tant. Elle est parfaite dans son genre. » — « La musique est quelque chose de relatif » (*id.*)

Lully est pour moitié, lettre morte à d'autres qu'à des Français (1).

Purcell fut enlevé brusquement, dans le plein épanouissement de ses forces, avant d'avoir pu fonder l'art national en Angleterre. Il mourut le 21 novembre 1695, à trente-six ans. Sa vie, abrégée par le plaisir et le travail, avait été incroyablement active. Outre les opéras dont j'ai parlé, il avait écrit de la musique pour *The Indian queen* (2), de Dryden; *Tyrannic Love* (3), *The Fairy queen* (4) (1692), *The Libertine* et *Epsom Wells*, de Shadwell; *Aurungzebe*, de Dryden; un masque pour la tragédie d'*Œdipe;* quantité de musique religieuse, un *Te Deum, Jubilate* (5), des *Magnificat*, des *Anthems* d'une grande beauté. Une grande partie de ses œuvres s'est perdue; les collections de ses airs d'opéra, rassemblés après sa mort (6) par sa veuve et ses amis, furent faites un peu au hasard, et nous n'avons que les ruines d'un monument à peine commencé, et que personne n'acheva après lui (7).

(1) Un Anglais se plaint que tous les acteurs d'une tragédie française parlent sur le même ton.

(2) Ecrit en partie par Howard, beau-frère de Dryden, et par Dryden lui-même. Le sujet est emprunté à une guerre (d'authenticité douteuse) entre le Pérou et le Mexique.

(3) D'un auteur inconnu. On y voit une sainte, des esprits astraux, de la magie en lutte avec des saints chrétiens. Certains passages sont assez ridicules, et ont été parodiés par Buckingham. Mais les sentiments sont élevés, et la musique sauve la pièce.

(4) D'après le *Songe d'une Nuit d'été*.

(5) Ecrits pour la fête annuelle de Sainte-Cécile. C'était le principal concert de l'année; la chapelle royale y prenait part. On dit que Dryden avait écrit son *Alexander's Feast* pour Purcell, mais que ce dernier avait refusé, trouvant les sentiments inexprimables en musique. La partition de Haendel est connue de tous.

On trouve chez Novello, les *Anthems* de Purcell (62 Anthems); les chants religieux en anglais et en latin, les *Te Deum*, *Jubilate*, *Magnificat*, etc., sous le titre : *Purcell's Sacred Music* (4 vol.).

(6) *Orpheus Britannicus*. A Collection of all The Choicest Songs, for 1, 2, and 3 voices, composed, etc. 2e éd., London, William Pearson, 1706, 2 vol., avec un portrait de Purcell à trente-sept ans, par Clostermann, gravé par R. White.

La Purcell-Society a depuis publié presque toutes les œuvres connues du maître. Clarde-Whitfeld a édité les *Beauties of Purcell*, 2 vol. (Rieves et Turner, à Londres). Diverses petites anthologies modernes, parmi lesquelles : 15 morceaux pour piano, 12 lieder, etc. (Novello).

(7) Purcell est enterré à Westminster-Abbey, près de Haendel, avec cette épitaphe : « Ici repose Henry Purcell, qui quitta cette vie pour aller dans le monde béni, où seul, sa propre musique peut être surpassée. »

L'Opéra tomba presque aussitôt. L'importation italienne et le snobisme des grands seigneurs eussent étouffé des talents moins vigoureux que Purcell; il ne trouva même pas de disciples. L'Opéra était un plaisir fort coûteux, s'adressant à une faible minorité, peu artiste, qui s'en lassa promptement. Il ne fut plus qu'une fête de convenance et de bonne compagnie, mais ennuyeuse et vide de sens. Parfois la niaise trivialité cachée sous la contrainte du cant, prenait sa revanche à de grossières sottises, comme le *Beggar's Opéra* (1) de Gay, qui fut joué à Londres en 1727, soixante-trois fois de suite (au Lincoln's-Inn-Fields-Theater) et fut souvent repris. Le sujet est anglais, mais d'une morale scabreuse. Le héros, Macheath, est une sorte de Robert Macaire, un chef de brigands, qui bafoue cyniquement toutes les idées de vertu et de morale. La musique n'est qu'une collection de mélodies populaires, de chansons triviales, d'airs de contredanse, qui coupent niaisement l'action comme des couplets de vaudeville (2). Ce spectacle de foire fit naître une foule de compositions semblables, dont aucune ne sort de la médiocrité (3). Elles témoignent de l'abaissement de l'esprit artistique en Angleterre, à une époque où Haendel (4), adoptant pour son compte les qualités de la race, et les transfusant dans son art, impose à l'aristocratie anglaise la domination de sa parole, plus que de son esprit.

(1) *The Beggar's Opera*, as it is acted at the Theatre-Royal in Lincolns-Inn Fieds. written by Mr. Gay. — « Nos haec novissimus esse nihil. » Mart. — The Third Edition : with the Ouverture in Score, the Songs, and the Basses, the Ouverture and Basses compos'd by Dr. Pepusch. — Curiously Engrav'd on Copper Plates. London, Printed for John Watts, at the Printing-Office in Wild Court, near Lincoln's-Inn Fields, 1729. (3 actes, 60 pages de texte, 46 pages de musique. — La Bibl. Nat. de Paris en possède un exemplaire, Vm^{8}-234.)

(2) Ils ont été réunis par le Dr Pepusch, qui écrivit une ouverture, seul morceau de musique de la pièce. On serait bien surpris d'y retrouver jusqu'aux figures les plus tristement célèbres de nos quadrilles et de nos contredanses.

(3) C'est une réaction grossière, mais dont la faute revient peut-être au mensonge de l'art étranger imposé à la nation. Addison avait en vain protesté : « Un musicien anglais peut chercher à copier de la récitation italienne, l'agréable douceur et les chutes mourantes, comme dit Shakespeare, sans oublier qu'il doit s'accommoder à un auditoire anglais... Restez Anglais; que l'infusion soit aussi forte qu'il vous plaira, mais que l'Anglais en soit toujours la base et le capital. » (23e *Disc.*, trad. franç. de 1716.)

(4) Haendel arrive à Londres en décembre 1710, et y donne *Rinaldo* le 24 février suivant (théâtre de Hay Market). Bononcini y est installé en 1716; Porpora, vers 1730 (directeur de la musique du Lincoln's-Inn Fields), et leurs rivalités occupent l'aristocratie anglaise et le monde des artistes.

BIBLIOGRAPHIE

ANDREA ADAMI DE BOLSÈNE. — *Osservazioni per ben regolare il coro della cappella pontificia* (avec le catalogue des *cantori pontifici* depuis Paul III). 1711.

ADDISON. — *Le Spectateur, ou le Socrate moderne*, trad. franç. Amsterdam, Mortier, 1716.

A. ADEMOLLO. — *Bibliografia della Cronistoria teatrale italiana.* Ricordi.

— *I Teatri di Roma nel secolo XVII.* Roma, Pasqualucci, 1888.

— *I primi fasti del Teatro di via della Pergola in Firenze.* Ricordi.

ALESSANDRO D'ANCONA. — *Origini del teatro italiano*, 2 vol. in-8°. Turin, 1891.

ALLACCI. — *Drammaturgia.* Venise, 1755.

AMBROS. — *Geschichte der Musik*, 5 vol. Breslau, 1862-1878; Leipzig, Leuckart, 1882, in-8°.

Annales archéologiques, dirigées par Didron.

ARTEAGA. — *Le Rivoluzioni del Teatro musicale italiano dalla sua origine.* Venise, 1785.

L'Artusi, overo delle imperfettioni della moderna musica, ragionamenti dui, del R. P. D. Gio. Maria Artusi da Bologna, canonico regolare nella congreg. del Salvatore. Venise, Giac. Vincenti, 1600.

BAINI. — *Memorie storico critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina.* 1828, in-4°.

BANCHIERI. — *Lettere Armoniche.* Bologne, Tebaldini, 1630.

BARON. — *Le Coquet trompé*, théâtre. Ribou, 1736.

H. BELLERMANN. — *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV und XVI Jahrhunderts.* In-4°, 1858.

BENOIT-BOURDELOT. — *Histoire de la Musique et de ses effets.* Amsterdam, 1725, 2 vol.

BERTOLOTTI. — *Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova dal sec. XV al XVIII.* Ricordi, 1891, in-4°.

— *Artisti francesi in Roma nei sec. XV, XVI, XVII.* Mantoue, 1880, in-8°.

BOILEAU. — *Fragment d'un prologue d'opéra. Satires.*

GIOV. AND. BONTEMPI. — *Historia musica.* Pérouse, 1695, in-fol.

CHARLES BORDES. — *Anthologie des maîtres religieux primitifs des XV*e*, XVI*e* et XVII*e* s.* Paris, Durand, 1893 (1 vol. paru; le second en cours de publication).

MICHEL BRENET. — *Jean de Okeghem, maître de chapelle des rois Charles VII et Louis XI*, d'après des documents inédits (extrait des *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile de France*, t. XX, 1893).

LA BRUYÈRE. — *Des ouvrages de l'esprit.*

CHARLES BURNEY. — *A general history of Music, from the Earliest Ages to the Present Period*, 4 vol. Londres, 1776 ; 2e éd., 1789.

GIULIO CACCINI. — *Le Nuove Musiche.* Florence, Marescotti, 1601.

CANAL. — *Della Musica in Mantova.* 1881, in-4°.

CASTIL-BLAZE. — *L'Académie impériale de musique, de 1645 à 1855.* Paris, 2 vol., 1855.

S. E. card. CAPECELATRO, arch. de Capoue. — *Vie de saint Philippe de Néri.* 2e éd., trad. par le P. Bezin, de l'Oratoire. 1889, 2 vol. Paris, Poussielgue.

CATELANI. — *Orazio Vecchi.* 1859, in-8°, Ricordi.

CAFFI. — *Vita e opere del prete G. Zarlino.* Venise, 1836.

OSCAR CHILESOTTI. — *Biblioteca di Rarità Musicale.* Ricordi, 1892.

GUST. CHOUQUET. — *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours.* Paris, 1873.

Chronologie des livrets des « Drammi recitati s. pubbl. teatri di Bologna, 1600-1737. » Bologne, 1737.

F. CLÉMENT. — *Dictionnaire lyrique.* Paris, Lavinée, in-8°.

— *Les musiciens célèbres.* Paris, 1878.

— *Liturgie, musique et drame du moyen âge* (*Annales archéologiques de Didron*, passim).

Conservatoire royal de Bruxelles (*Annuaire du*), 1881.

COUSSEMAKER. — *Les drames liturgiques.*

— *Adam de la Halle*, 1872.

— *Histoire de l'Harmonie au moyen âge*, 1852.

BENEDETTO CROCE. — *I teatri di Napoli*, *sec. XV-XVIII*. Naples, Luigi Pierro, 1891.

DARD. — *Origine et progression de la musique*, suivies du parallèle de Lully et de Rameau, avec le catalogue des Opéra. Paris, Quillan, 1769, in-4°.

DAVARI. — *La Musica a Mantova*. Mantoue, 1884.

— *Claudio Monteverde*, 1885.

GIO. BATTISTA DONI. — *Trattati di Musica. Trattato della musica scenica*. Florence, 1763, 5 vol. in-fol.

— *De praestantiâ musicae veteris libri 3*. Florence, 1647, in-4°.

SAINT-EVREMOND. — *Œuvres*. Ed. Desmaizeaux. Paris, 1740, 10 vol.

R. EITNER. — *Publikation älterer, praktischer und theoretischer Musikwerke, vorzugsweise des XV und XVI Jahrh.*, herausgeg. von der Gesellschaft für Musikforschung unter Protektion des Prinzen Georg von Preussen. 20 vol., Berlin, Trautweinsche Hof., 1881.

— *Bibliographie der Musik-sammelwerke des XVI und XVII Jahrh.* Berlin, 1877, in-8°.

LA FAGE. — *Essais de diphthérographie musicale*. 1 vol. gr. in-8°. Legouix, 1864.

EM. FERRARI. — *Spettacoli Drammatico-Musicali e Coreagrafici in Parma, dall' anno 1628 all' anno 1883*. Parme, Luigi Battei, in-4°, 1884.

FÉTIS. — *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*. 5 vol. in-8°, Paris, 1869-1876.

— *Biographie universelle des musiciens*, 8 vol. in-8°, 1866 (avec un *Supplément* de A. Pougin).

FRANC. FLORIMO. — *La Scuola musicale di Napoli, e i suoi conservatorii, con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*. 4 vol. in-4°, 1881-3.

LA FONTAINE. — *Epître à M. de Nyert*, 1677.

FORKEL. — *Allgemeine Litteratur, oder Anleitung zur Kenntniss musikalischer Bücher*. Leipzig, 1792.

FOURNEL. — *Les contemporains de Molière*. 1866.

EDOUARD FREMY. *L'Académie des derniers Valois*. E. Leroux, 1887.

DE FRESNEUSE. — *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*. 2e éd., Bruxelles, 1705, 3 vol.

FÜRSTENAU MORIZ. — *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Joh. Georg. 2, 3, 4*. Dresde, Kuntze, 1862, 2 vol. in-8°.

VINCENZO GALILEI. — *Dialoghi della Musica antica e moderna.* Florence, Giunti, 1602, in-fol.

LIVIO NISO GALVANI. — *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII.* Ricordi, 1878.

Gazette musicale.

GAETANO GASPARI. — *Ricerche, documenti e memorie risguardanti la storia dell' arte musicale in Bologna* (*Storia patria*, anno VI. Bologne, 1868; série 2, vol. 1. Bologne, 1875).

GANDINI. — *Cronistoria dei teatri di Modena, 1539-1871.* Modène, 3 vol. in-8°.

GEVAERT et WILDER. — *Les gloires de l'Italie.* Heugel, 1868.

HUGO GOLDSCHMITH. — *Die italienische Gefangsmethode des XVII Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart.* Breslau, 1890.

— *L'opéra vénitien.* Cavalli, 1893.

GROPPO. — *Catalogo di tutti i drammi per musica recitati nei teatri di Venezia dall' anno 1637 sino all' anno presente 1745.* Venise, 1745, in-12.

JOHN HAWKINS. — *A general history of the science and practice of Music.* 2 vol., Londres, 1853.

GEORGE HOGARTH. — *Memoirs of the opera in Italy, France, Germany and England.* 2 vol., Londres, Bentley, 1851.

CONSTANTIN HUYGHENS. — *Correspondance et œuvre musicale. Musique et musiciens au XVIIe siècle.* 1882, in-4°.

KIESEWETTER. — *Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges, vom frühen Mittelalter, bis zur der Erfindung des dramatischen Styles, und den Anfängen der Oper.* Leipzig, 1841, Breitkopf.

J.-L. KLEIN. — *Geschichte des Dramas.* Leipzig, 1866-1874.

HERMANN KRETZSCHMAR. — *Die Venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's* (*Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1892).

THÉOD. DE LAJARTE. — *Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra. Catalogue historique, chronologique, anecdotique.* Paris, Bibliophiles, 2 vol., 1878.

— *Curiosités de l'Opéra.* 1883. Calmann.

LANGHANS. — *Geschichte der Musik des 17, 18, und 19 Jahrhunderts.* 2 vol. Leipzig, 1882 (suite de l'ouvrage d'Ambros).

H. LAVOIX. — *Histoire de la Musique* (*Collection des Beaux-Arts*).

— *Histoire de la musique française* (*Id.*).

— *Histoire de l'instrumentation*, 1878.

— *Les opéras madrigalesques* (*Gazette musicale*, sept. et oct. 1877).

O. LINDNER. — *Die erste stehende deutsche Oper*. Schlesinger, Berlin, 1855.

— *Zur Tonkunst Abhandlungen*. Berlin. Guttentag, 1864.

MATHYS LUSSY et DAVID ERNEST. — *Histoire de la notation musicale*. Paris, 1882.

BENEDETTO MARCELLO. — *Il teatro alla moda*, trad. franç. d'E. David, 1890, Fischbacher.

G.-B. MARTINI. — *Storia della musica*. Bologne, 1757, in-fol.

Le Ménestrel.

P. MENESTRIER. — *Des représentations en musique anciennes et modernes*. Paris, René Guignard, 1681.

MOSKOWA (Prince de la). — *Recueil des morceaux de musique ancienne exécutés aux concerts de la Société de musique vocale religieuse et classique, fondée à Paris en 1843*. 11 vol. gr. in-8°. Paris, Pacini.

A. DE MUSSET. — *Discours de réception*, 1852.

ABBATE NERICI LUIGI. — *Storia della musica in Lucca*. Lucques, 1880, Giusti.

PIER DE NOLHAC e ANGELO SOLERTI. — *Il viaggio di Enrico III re di Francia, et le feste a Venezia, Ferrara, Mantova e Torino*. Torino, 1890, Roux.

NOIRVILLE. — *Histoire de l'Académie royale de musique en France, depuis son établissement jusqu'à 1709, composée et écrite par un des secrétaires de Lully*. 1709, in-4°.

CH. NUITTER et THOINAN. — *Les origines de l'opéra français*. Paris, Plon, 1886.

Opéra français (*Chefs-d'œuvre de l'*). Paris, 1880, Michaelis, 40 vol.

A. POUGIN. — *Les vrais créateurs de l'opéra français, Perrin et Cambert*. 1881, Paris, in-12.

— *Molière et l'opéra comique*. Baur, 1882.

QUINAULT. — *Théâtre*. Paris, 1778, 5 vol. in-12.

ABBÉ RAGUENET. — *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les Opera*. Paris, Jean Moreau, 1702.

CORRADO RICCI. — *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia anecdotica*. Bologna, Success. Monti, 1888.

P. RICHARD. — *Stradella et les Contarini* (*Ménestrel*, 1865-1866).

HUGO RIEMANN. — *Opern-Handbuch*. Leipzig, 1887.

RUDHART. — *Geschichte der Oper am Hofe zu München*. 1re partie : *Die italienische Oper von 1654-1787*. Freysing, 1865, in-8°.

DOTT. MICHELE SCHERILLO. — *Storia letteraria dell' Opera buffa Napolitana dall' origini al principio del secolo XIX.* Naples. tipogr. reale, 1883.

H. M. SCHLETTERER. — *Studien zur Geschichte der französischen Musik.* 3 vol, 1884-5, Berlin, Damköhler.

SCHNEIDER. — *Geschichte der Oper in Berlin.* Berlin, Duncker, in-8°, 1852.

SITTARD JOSEF. — *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am würtembergischen Hof.* Stuttgart, 2 vol. in-8°, 1890-91.

PHILIPP SPITTA. — *Heinrich Schütz, Sämmtliche Werke.* 13 vol., Breitkopf, 1885-93.

EDWARDS SUTHERLAND. — *History of the opera, from its origin in Italy to the present time, with anecdotes.* 2 vol., Londres, Allen, 1862, in-12.

GIROLAMO TIRABOSCHI. — *Storia della letteratura italiana.* Milano, 1824.

— *Biblioteca Modenese.*

VALDRIGHI. — *Musurgiana.* Modène, 1880.

VILLAROSA (Marquis de). — *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli.* Naples, 1840, in-4°.

Dr E. VOGEL. — *Bibliothek der gedruckten weltlichen vocalmusik Italiens, aus den Jahren 1500-1700.* 2 vol., 1892, Berlin, Haack.

— *Claudio Monteverdi* (*Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1887).

— *Marco da Gagliano* (*Id.*, 1889).

VERNARECCI. — *Ottavio di Petrucci da Fossombrone.* Fossombrone, 1881.

W. J. VON WASIELEWSKI. — *Geschichte der Instrumentalmusik im XVI Jahrhundert.* Berlin, 1878, Guttentag.

J.-B. WECKERLIN. — *Echos du temps passé.* Durand, 1888.

TADDEO WIEL. — *Catalogo delle opere in musica rappr. in Venezia.* Venise, 1892.

WINTERFELD. — *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter.* 2 vol. in-4°, Berlin, Schlesinger, 1834.

R. WAGNER. — *Gesammelte Schriften und Dichtungen.* Leipzig, Fritzsch, 10 vol.

FRIEDRICH ZELLE. — *Joh. Wolfg. Franck. ein Beitrag zur Geschichte der ältesten deutschen Oper.* Berlin, Gaertner, 1889.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION. 1

CHAPITRE PREMIER.

DE L'UNION DE LA MUSIQUE ET DU DRAME. 11

Ce qu'il faut penser du mouvement de réaction, qui s'annonce dans la musique contemporaine, contre le genre de l'opéra. — Opinion de la littérature du dix-septième siècle sur la musique dramatique. Examen de ces critiques.

De la prétendue immoralité de l'opéra (p. 12). — Elle ne tient pas au genre, mais à l'esprit qui l'emploie. — Comment les reproches de Boileau ne peuvent s'appliquer aux grands maîtres de l'opéra.

Quel rôle convient-il de donner à la musique dans le drame? (p. 14). — La déclamation chantée. — L'expression musicale des sentiments. — La description des faits extérieurs.

De l'union de la musique et de la poésie (p. 17). — Est-elle possible? Les deux arts n'ont-ils pas des lois différentes? — On ne peut juger suivant les mêmes principes l'opéra en Italie, en France et en Allemagne. — Il n'est qu'en Italie un genre vraiment spontané, homogène et parfait. — Comment l'âme italienne s'y reflète naturellement.

« L'opéra est l'ébauche d'un grand spectacle. » — Quel est ce grand spectacle. — Rêve de Wagner (p. 23).

CHAPITRE II.

LE MADRIGAL DRAMATIQUE. ORAZIO VECCHI DE MODÈNE. 24

Renaissance en musique du sentiment personnel. Josquin des Prez (p. 25) et Cypriano di Rore (p. 26). — L'expression dramatique chez Palestrina et les musiciens religieux de l'école romaine (p. 27). — La recherche descriptive et pittoresque chez les madrigalistes (p. 29).

Le *madrigal* au seizième siècle (p. 31). Malgré la réaction des artistes florentins contre le style polyphonique, il triomphe en Italie jusqu'à l'apparition de Monteverde (p. 33). — Efforts des musiciens du Nord de l'Italie pour faire pénétrer la vie et l'accent dramatique dans la symphonie chorale. Scènes pittoresques de G. Croce et d'Alessandro Striggio (p. 34).

Orazio Vecchi de Modène, et le drame madrigalesque (p. 36). Originalité du genre et génie de l'artiste. De l'expression dramatique chez Vecchi (p. 39). Des condi-

tions de la représentation (p. 42). *Les Veilles de Sienne* (p. 48) et *L'Amfiparnaso* (p. 50). Intérêt littéraire et musical de ces œuvres. — L'école de Vecchi. Adriano Banchieri de Bologne (p. 54). Le madrigal dramatique se perd dans la bouffonnerie et la virtuosité.

CHAPITRE III.

L'ANTIQUITÉ ET LE DRAME LYRIQUE FLORENTIN. 59

Influence de l'antiquité sur la Renaissance de la musique. — Traductions des théoriciens antiques. Le mouvement néo-grec à la fin du seizième siècle. *Œdipe Roi* à Vicence, et la musique d'Andrea Gabrieli. *Le Nome pythique* de Luca Marenzio à Florence (p. 61).

L'Académie de Bardi et les recherches archéologiques de Vincenzo Galilei (p. 63). — Giulio Caccini (p. 67) et Jacopo Peri (p. 72). Leur caractère et leurs travaux. Le style représentatif; la beauté subordonnée à l'expression. Retour à la monodie et à la déclamation lyrique au nom de l'antiquité. L'opéra florentin est une œuvre de lettrés, aristocratique et conventionnelle. — Ottavio Rinuccini et Jacopo Corsi (p. 75). — La *Dafné* de Peri; son succès triomphal (p. 77). Les deux *Euridice*, et les noces de Catherine de Médicis (p. 78).

Le premier théâtre d'opéra (p. 81). — Comparaison des théories d'Emilio del Cavalliere avec celles de Gluck et de Wagner.

CHAPITRE IV.

MONTEVERDE. 83

Défauts de l'opéra florentin. C'est un amusement princier, un jeu de raffinés; il ne peut être populaire. — Rôle de Monteverde. Il y fait entrer la passion et la vie.

Claudio Monteverde de Crémone. Sa vie, ses souffrances et ses luttes (p. 84-90). — Bibliographie de ses œuvres (p. 84-86). — Ses théories : il observe la nature; il fait une étude assidue de l'expression morale, et s'efforce de la traduire exactement en musique (p. 91). Sa révolution mélodique (p. 93). Sa recherche d'un style héroïque et passionné (p. 95). Les madrigaux guerriers et amoureux.

La tragédie humaine de Monteverde et le drame de Wagner (p. 96). *Orfeo*, *Arianna*. — L'opéra historique. *L'Incoronatione di Poppea* (p. 98). — Innovations matérielles de Monteverde. L'instrumentation. Les décors. L'orchestre derrière la scène (p. 99). — Ses adversaires. Appel de Monteverde au peuple contre l'élite (p. 101). — Sa gloire en Europe. Son influence sur les musiciens allemands et français (p. 102).

Le premier théâtre public d'opéra : le S. Cassiano. Les théâtres de Venise (p. 104).

CHAPITRE V.

DÉVELOPPEMENT DE L'OPÉRA ARISTOCRATIQUE EN ITALIE. 107

L'opéra de cour à Florence. — Marco da Gagliano. Sa vie et ses œuvres : *Sainte Ursule, vierge et martyre; Dafné; Flora* (p. 108). — Ses théories. L'imitation antique et l'esprit courtisan (p. 111). — Francesca Caccini et les carrousels dramatiques (p. 114).

L'opéra à Bologne (p. 115). — Voyages de Peri. — Giacobbi et les *Filomusi* (p. 117). — L'opéra à Milan, Parme, Lucques, Viterbe et Naples (p. 118).

La tragédie musicale à Rome. Caractère intellectuel et sérieux du génie romain. — Les théoriciens : Ottavio Durante. Ludovico Viadana (p. 120). — L'oratorio. Saint Philippe de Néri et Animuccia (p. 121). — Emilio del Cavalliere. *La Rappresentatione di Anima et di Corpo* (p. 122). Profondeur et mélancolie naïve de cette œuvre. — Influence malheureuse de l'esprit florentin. Agazzari et l'*Eumelio* (p. 123). Quagliati et Pietro della Valle : *Le chariot de Thespis* (p. 125).

Les mécènes romains. Rôle de l'Eglise dans le développement de l'opéra (p. 127). — *L'Aretusa* de Vitali (p. 128). — Les Mazzocchi. *La Catena d'Adone* (p. 129). *L'Enéide* en musique (p. 131). Domenico Mazzocchi donne à l'art florentin sa forme la plus parfaite.

Théâtre des Barberini (p. 133). Leur faste. Importance croissante et fâcheuse de la mise en scène. — Ste *Alessio*, de Stefano Landi et du cardinal Barberini (p. 134) — *Erminia*, de Michelangelo Rossi (p. 136). — Les opéras du pape Clément IX (Giulio Rospigliosi) (p. 138). *La Vita humana* (p. 140). Intérêt psychologique du livret. Le réalisme pittoresque et les scènes populaires. Les comédies de Calderon en musique. — Grâce mondaine et raffinée de Marco Marazzoli, musicien des Barberini et de Christine de Suède. — L'opéra récitatif trouve sa plus brillante expression en Italie dans la vie et l'œuvre de Loreto Vittori (p. 143). *Galatea* (p. 146). *La Foire de Palestrina* (p. 147).

La folie musicale en Italie au milieu du dix-septième siècle (p. 149).

CHAPITRE VI.

LES ESSAIS D'OPÉRA POPULAIRE EN ITALIE. 154

Ce que nous entendons par un art populaire. — Deux sortes d'œuvres populaires : celles qui traduisent les sentiments de l'époque, et celles qui expriment l'âme de la race. De quelle utilité peuvent être des artistes tels que Schütz et Provenzale, pour nous faire comprendre l'Allemagne et l'Italie du dix-septième siècle.

La comédie musicale (p. 157). — Elle a toujours existé en Italie. Nous l'avons vue avec Vecchi. Elle apparaît dans l'opéra, dès 1629. *La Diana Schernita* de Giacinto Cornachioli (p. 158). — Les scènes de vie moderne au théâtre Barberini. *Chi sofre, speri*, de Marazzoli (p. 160). *La Foire de Farfa*. Le peuple dans l'opéra (p. 161). *Dal Male il Bene*, de Marazzoli (p. 163). — Un théâtre d'opéra-comique est fondé en 1657, à Florence, via della Pergola. *Le Podestà di Colognole*, par Jacopo Melani. Réalisme littéraire de Moniglia (p. 164).

L'opéra vénitien (p. 167). Son intérêt pour la psychologie de l'Italien au dix-septième siècle. — Ses poètes : Minato, Ferrari, Busenello. — Ses musiciens : Cavalli (p. 170). Bibliographie de ses œuvres. Son génie populaire et passionné ; son sentiment de la nature. — Cesti (p. 174). Bibliographie de ses œuvres. Son charme raffiné. — L'opéra vénitien se détache du peuple, et même de la nation ; il devient cosmopolite.

Le théâtre napolitain (p. 175). La vie mondaine et populaire dans les livrets d'opéra : Andrea Perrucci. Stampiglia (p. 178). — Les Comices patriotiques de Lucques (p. 181).

Le génie italien trouve son expression la plus profonde au dix-septième siècle, dans l'œuvre de Carissimi et de Provenzale. — Giacomo Carissimi (p. 182). Sa vie et ses œuvres. Caractère romain de son génie. Sa place entre l'art de Palestrina et celui de Monteverde. Il annonce Bach et Mozart. La cantate et l'oratorio.

Francesco Provenzale (p. 187). — Nouveauté de son nom dans l'histoire de la musique. — Son importance historique. Il est le maître d'Al. Scarlatti, et le fon-

dateur de l'Ecole napolitaine. — Sa grandeur artistique. Bibliographie de ses œuvres. *La Stellidaura vendicata* (p. 191). *Il Schiavo di sua moglie* (p. 193). — Les livrets de Perrucci : le romantisme et l'antiquité; l'ironie napolitaine et la majesté romaine. — Caractère mélancolique, concentré, et profondément simple de la musique. Provenzale et Bach.

Provenzale et Carissimi marquent l'apogée du drame musical en Italie. Après eux, la beauté de la forme l'emporte sur le sérieux de la pensée.

CHAPITRE VII.

L'OPÉRA EN ALLEMAGNE. 197

L'opéra n'est, en dehors de l'Italie, qu'un objet de luxe, dont le goût et les procédés sont appris. — Les cours de Munich et de Vienne l'introduisent en Allemagne. — Roland de Lassus à Munich, et les premiers spectacles en musique (p. 199). — La *Dafné* de Schütz. *Seelewig* de Staden (p. 201).

Heinrich Schütz (p. 201). Sa vie et ses œuvres. — Influence de G. Gabrieli. — Son génie original. Son lyrisme dramatique. Rôle important de l'orchestre et des chœurs dans l'opéra allemand. — Analyse de *La Conversion de saint Paul* (p. 206). — Caractère de Schütz. Sa grandeur de foi et de pensée au milieu de la guerre de Trente ans.

La *Philothea* de Munich (p. 207). — Affaiblissement de la personnalité en Allemagne après la guerre de Trente ans (p. 209). Influence prépondérante de l'art italien. — L'opéra à la cour de Bavière. — Les Italiens en Allemagne (p. 211). — *Paride* de Bontempi (p. 212). — Les livrets d'opéra. Leur extravagance pompeuse (p. 214). — Bernabei. Steffani (p. 216).

Le théâtre de Hambourg (p. 217). — J. W. Francken. Bibliographie de ses œuvres. — Reinhard Keiser (p. 219). Comparaison de Keiser et de Scarlatti. Leur art est analogue, mais leur rôle est différent. Scarlatti précipite la décadence italienne; Keiser fraie la voie à Haendel et à Bach.

CHAPITRE VIII.

L'OPÉRA EN FRANCE. 223

L'opéra ne peut être un genre vraiment français. — Jugement de Saint-Evremond. — Comment l'esprit français est opposé à celui de la tragédie en musique. — Caractère de la musique française. Elle est un art, plutôt qu'une langue.

Les *Madrigaux* français du seizième siècle. Clément Jannecquin (p. 231). — Roland de Lassus à la cour de France (p. 232). — La Pléiade et la Musique. L'Académie de Baïf (p. 233). — La mascarade et le ballet (p. 240). Le *Ballet comique de la Reine*, par Beaujoyeulx, Beaulieu et Salmon. — Le ballet sous Henri IV et Louis XIII (p. 243).

La régence d'Anne d'Autriche. Mazarin introduit en France le drame musical (p. 244). — Les Italiens à Paris. Sacrati, Luigi Rossi et Cavalli. — Efforts de nos musiciens pour créer un style dramatique français. Les *Dialogues* et les *Comédies de chansons* (p. 247). — Le ballet de Benserade. — La *Pastorale en musique* de Perrin et Cambert (1659). C'est un concert dramatique (p. 249). — Les Italiens chassés de France par le réveil du sentiment national. *Serse* et *Ercole amante* de Cavalli (p. 252).

Perrin et les Académies d'opéra en langue française. *Pomone* de Cambert (p. 254). — Illusion des Français. Ils croient avoir inventé l'opéra. — L'opéra français est

fondé en réalité par Lully. — Lully. Bibliographie de ses œuvres (p. 259). — Son esthétique. Comparaison avec celle de Peri. — Comment la tragédie française s'achéminait vers l'opéra (p. 261). L'opéra est l'expression parfaite du style Louis XIV. Il ruine la tragédie. — Du génie de Lully; de sa gloire au dix-huitième siècle (p. 265). — Comment il a détourné la musique française de sa véritable voie.

Quelle forme d'art musical eût mieux convenu au génie français. — Les maîtres du théâtre au dix-septième siècle en ont eu conscience. — Saint-Evremond indique le rôle que la musique aurait dû jouer sur notre scène, et l'art original qui aurait pu naître de son union avec la poésie. La tragédie avec chœurs. La comédie-ballet (p. 268). — Essais de Corneille, Racine et Molière. — Comment l'esprit français a donné naissance à l'opéra-comique. Défauts et difficultés du genre (p. 272). — Musset comprend la musique à la façon de Saint-Evremond. — Notre musique n'a pas voulu se plier aux conditions de notre génie. Elle a rarement été chez nous un art vraiment national.

CHAPITRE IX.

LA DÉCADENCE ITALIENNE. 275

Scepticisme et dévergondage des cours italiennes au dix-septième siècle. — Corruption du goût. Palestrina supplanté par Kapsberger. Mise en scène et virtuosité. — Décadence intellectuelle. Bouffonnerie sénile des poèmes d'opéra (p. 276). Quelques livrets. Cicognini. Stampiglia. Esthétique dramatique du dix-septième siècle. Satire de Marcello (p. 280). — Corruption morale. Scandales des théâtres de Rome. Luttes d'Innocent XI et d'Innocent XII contre l'immoralité. Les papes vaincus par l'opéra (p. 281).

Les grands hommes de la Décadence. Alessandro Stradella. Alessandro Scarlatti. Leur richesse, leur beauté, leur paresse et leur vide (p. 283). — Ce que le monde doit aux Italiens; ce qu'il était en droit de leur réclamer encore. — Les Italiens ont créé le drame lyrique, esquissé toutes ses formes; tout l'art moderne s'ébauche en eux. — Ils n'ont pas été tout ce qu'ils devaient être. La musique n'a pas eu son Raphaël.

Eclat et séduction de cette Décadence voluptueuse; elle a pu faire l'illusion de l'âge d'or de l'opéra (p. 286).

APPENDICE AU CHAPITRE VIII.

L'OPÉRA EN ANGLETERRE. 288

L'opéra est en Angleterre comme en France une importation italienne. — Addison et Saint-Evremond. — Pourquoi les Anglais, malgré leur génie lyrique, n'ont pas eu de drame lyrique national. Raisons philosophiques et historiques. Ce que pourrait être un opéra vraiment anglais.

Le théâtre du seizième siècle et les intermèdes musicaux. Shakespeare et la musique (p. 292). — Les *Masques*. Les Italiens en Angleterre. Ferabosco et Laniere. — *Comus* de Milton (p. 294). — Davenant et le style « récitatif » (p. 295). — Mattew Lock. Shakespeare en musique. — L'opéra anglais semble sur le point de trouver son expression personnelle avec Dryden et Purcell.

Esthétique musicale et dramatique de Dryden. Luttes de l'esprit national contre l'imitation étrangère. — Henry Purcell. Sa vie et ses œuvres (p. 298). *King Arthur* et *Don Quichotte*. Originalité de Purcell. Le *Duodrama* (p. 301). — L'opéra

tombe aussitôt après lui. Snobisme et trivialité. — *The Beggar's Opera* (p. 303). — Haendel en Angleterre.
BIBLIOGRAPHIE. 305

SUPPLÉMENT MUSICAL

FRANCESCO PROVENZALE.

Il Schiavo di sua Moglie, Opéra représenté à Naples, en 1671.
I. Prélude.
II. Air de *Timante* (Acte III, scène IV).
III. Air de *Lucillo* (Acte I, scène XIX).
IV. Air de *Menalippa* (Acte I, scène VIII).
Stellidaura Vendicante, Opéra représenté à Naples, en 1670.
Duo de *Stellidaura* et *Armidoro* (Acte I, scène dernière).

SUPPLÉMENT MUSICAL

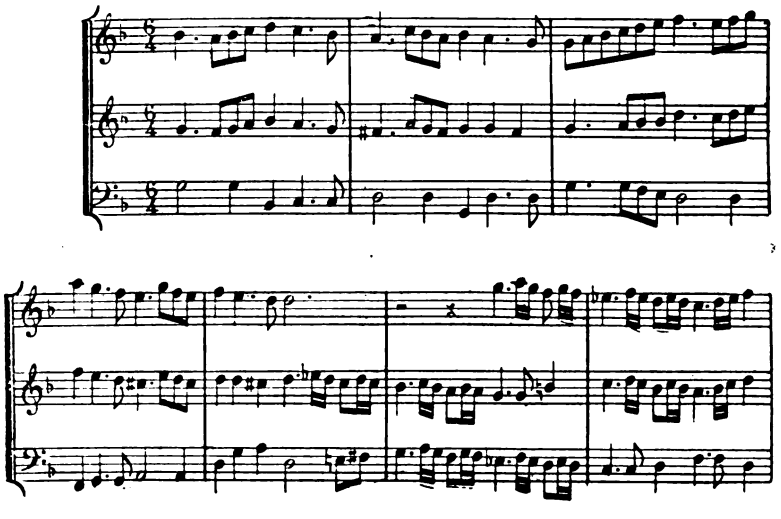
En attendant la publication d'un Recueil de musique dramatique du XVIe et du XVIIe siècle, *d'après les copies et les notes que j'ai recueillies en Italie, j'ai cru nécessaire de joindre à cette étude quelques-unes des plus belles pages de ce maître inconnu, si expressif et si profond : Francesco Provenzale. Ces morceaux ont été plusieurs fois exécutés, ces mois derniers, avec d'autres œuvres de la même époque : au concert de* La Trompette, *à la Sorbonne, et à l'église Notre-Dame-des-Champs.*

FRANCESCO PROVENZALE

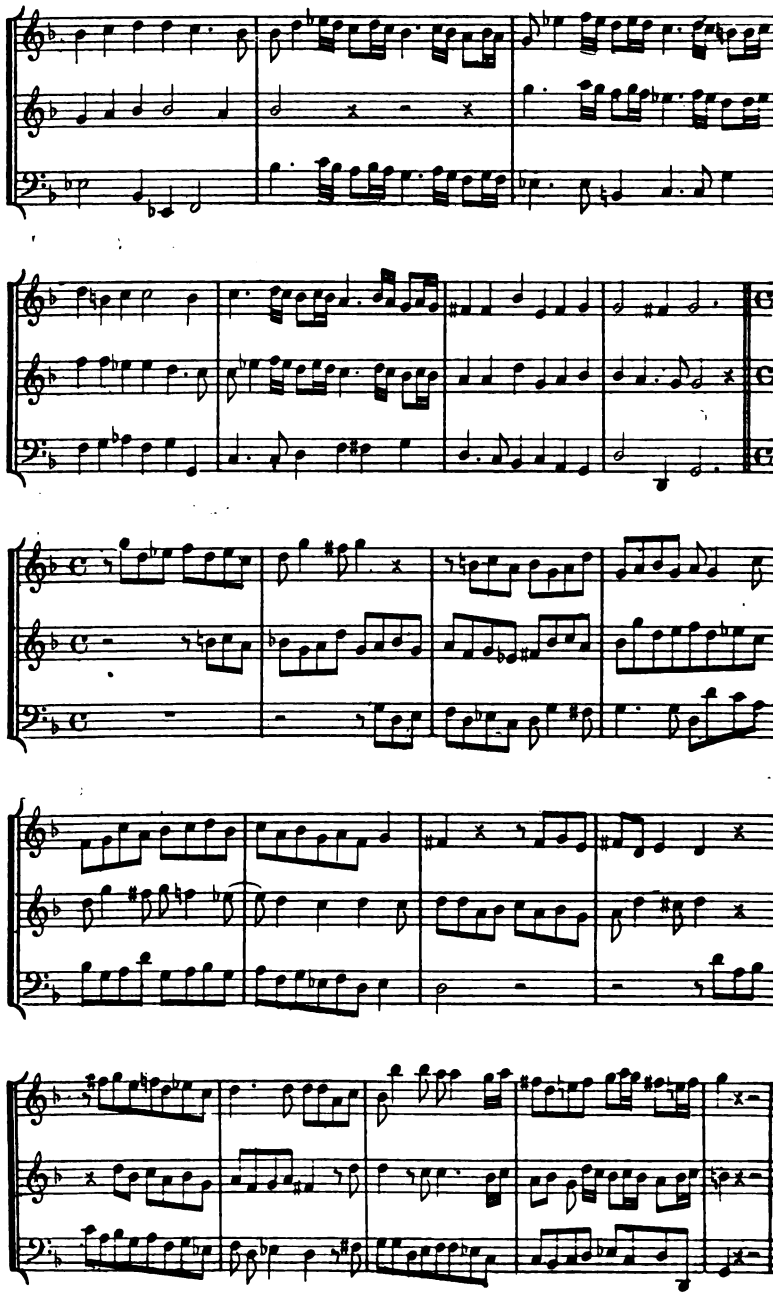
IL SCHIAVO DI SUA MOGLIE [1]

Opéra représenté à Naples en 1671.

PRÉLUDE

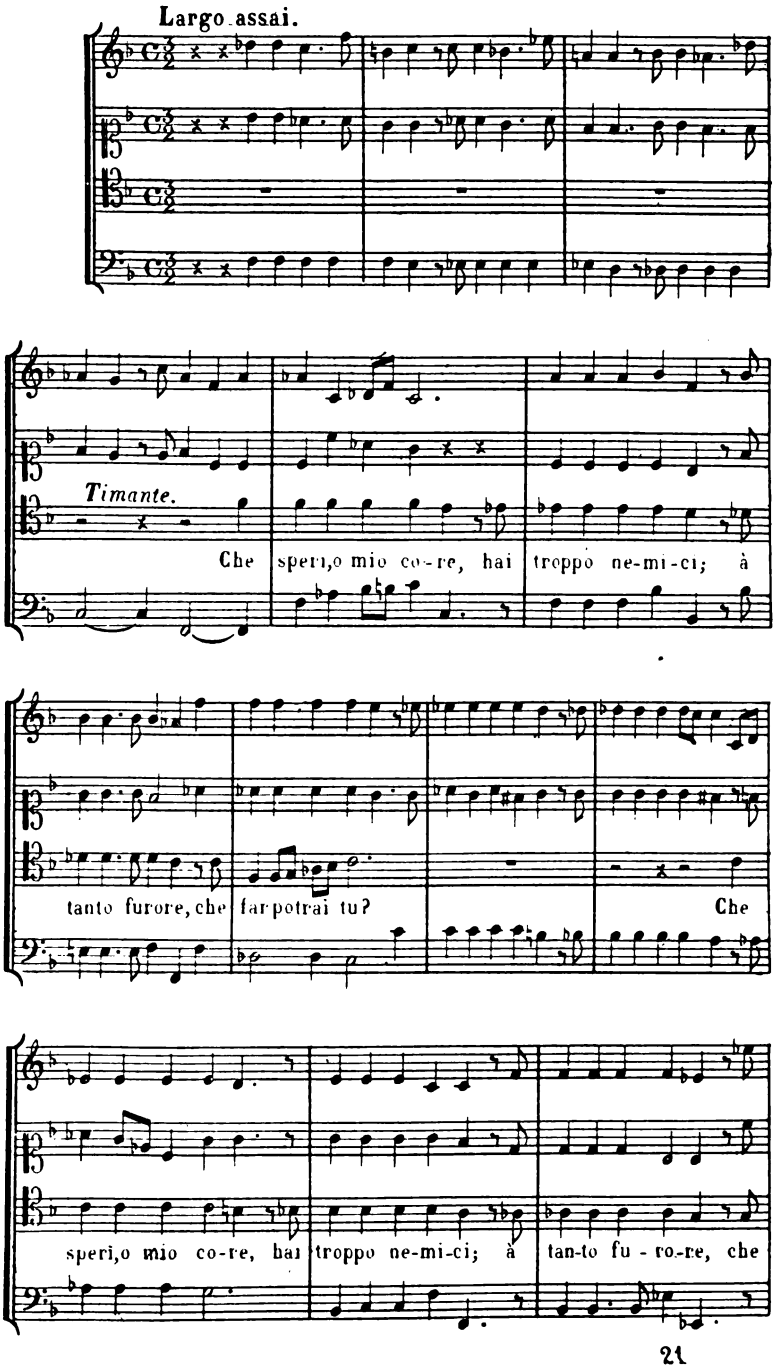


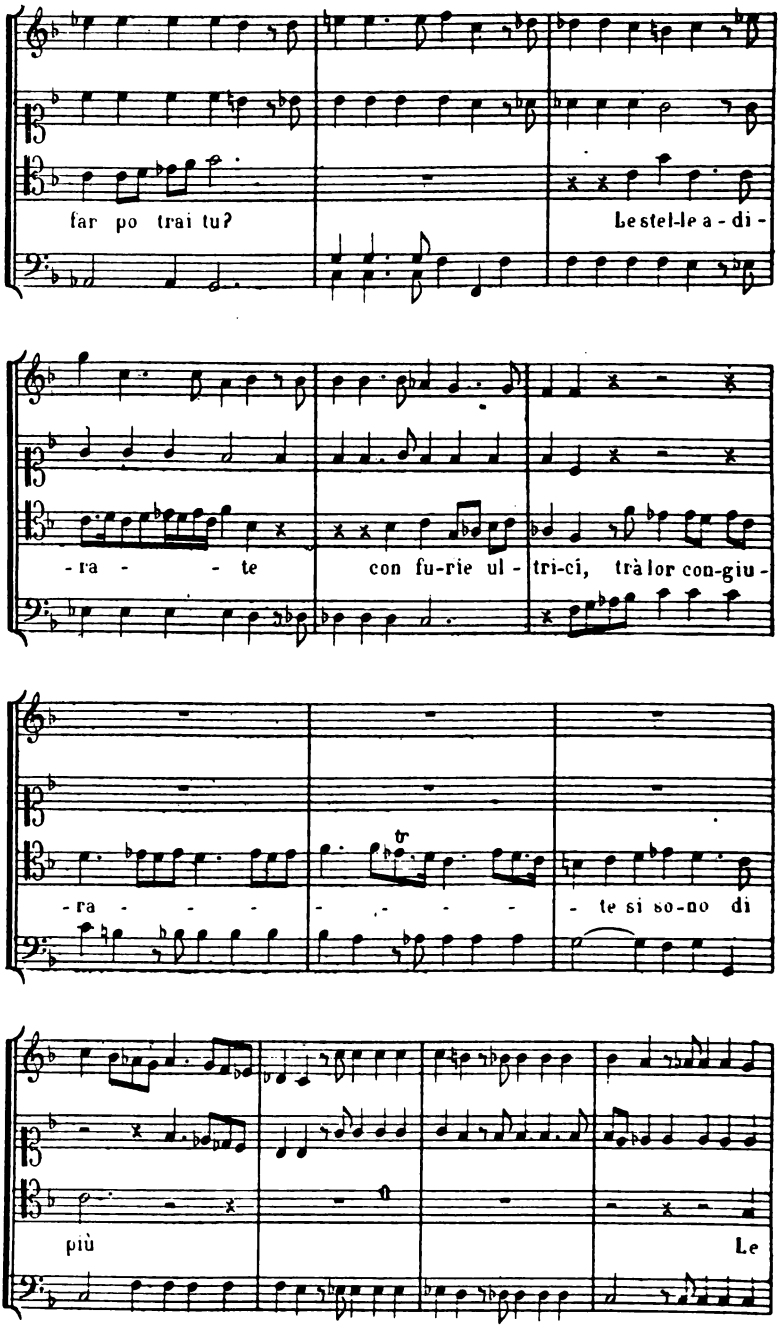
(1) Manuscrit de 1675, à la Bibl. S. Cecilia, Rome. Voir p. 193.

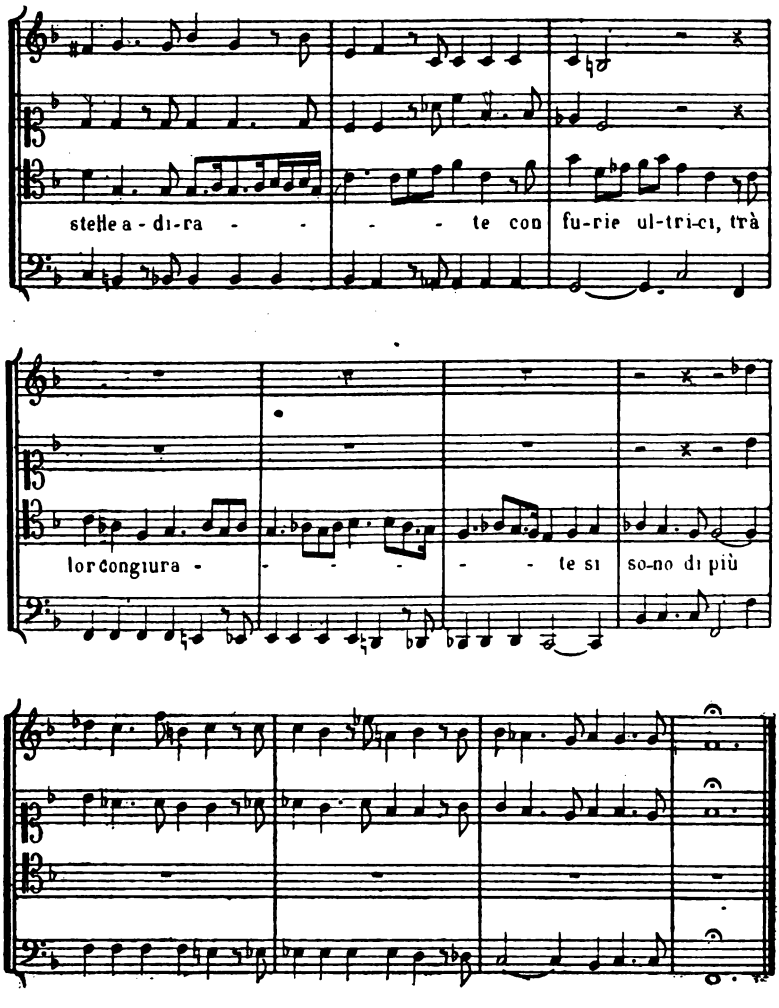


AIR DE TIMANTE

Acte III, Scène IV.

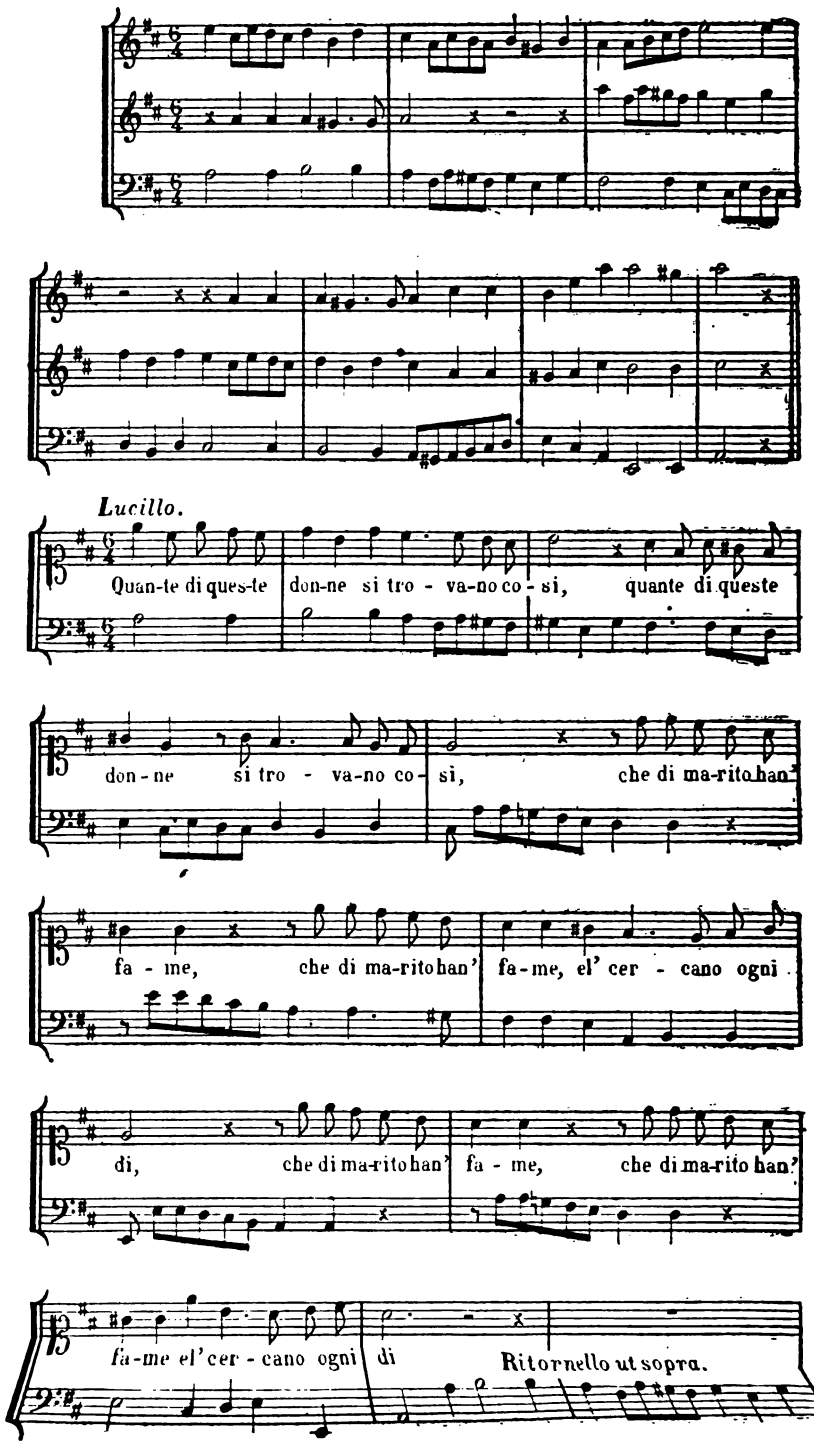


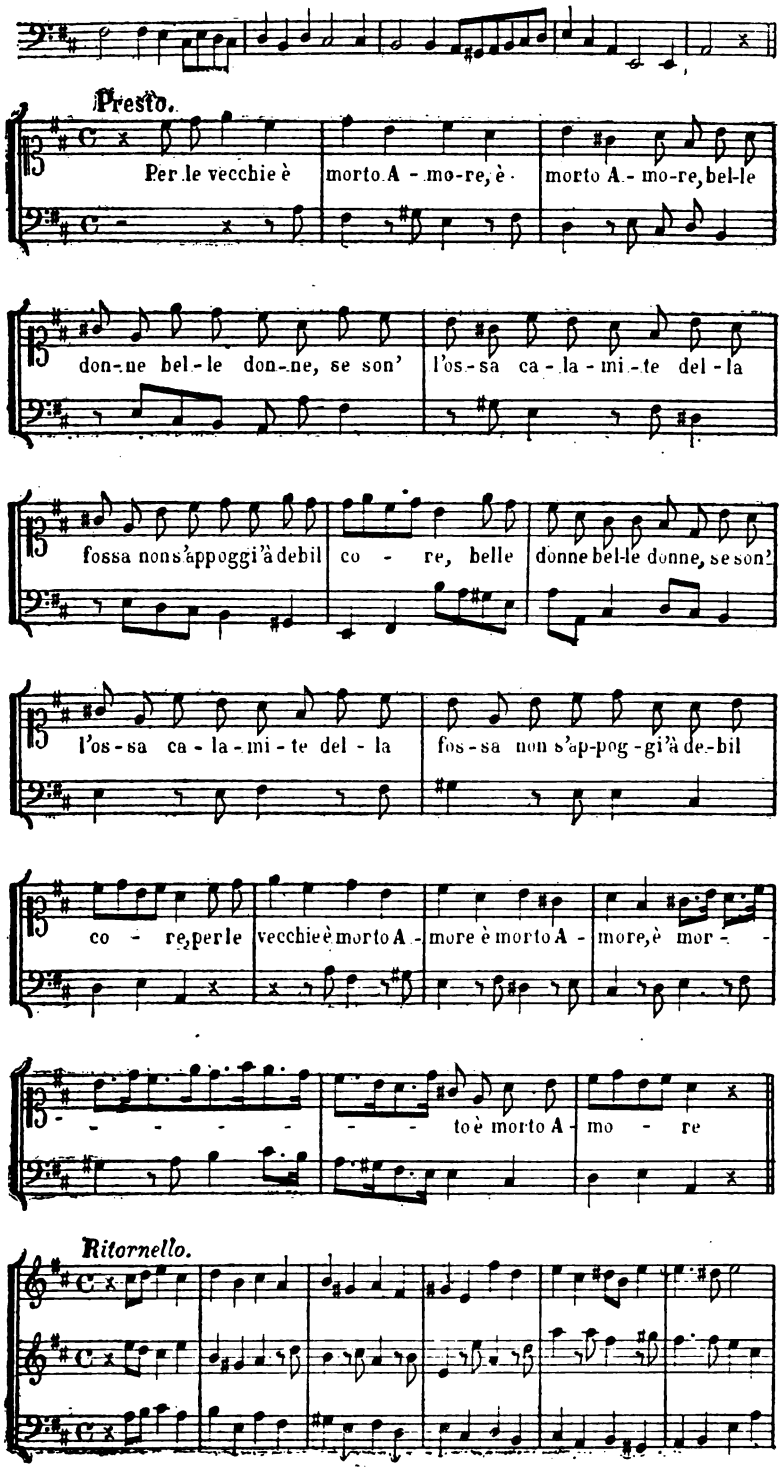

far po trai tu?
Le stel-le a - di -
- ra - - te
con fu-rie ul - tri-ci, trà lor con-giu -
- ra - - - - - - - - te si so-no di
più
Le


stelle a - di-ra - - - - te con fu-rie ul-tri-ci, trà
lor congiura - - - - - - te si so-no di più

AIR DE LUCILLO

Acte I, Scène XIX.




Presto.
Per le vecchie è morto A - mo-re, è morto A - mo-re, bel-le
don-ne bel-le don-ne, se son' l'os-sa ca - la - mi - te del - la
fossa non s'appoggi'à debil co - re, belle donne bel-le donne, se son'
l'os-sa ca - la - mi - te del - la fos-sa non s'ap-pog - gi'à de-bil
co - re, per le vecchie è morto A - more è morto A - more, è mor - -
- - - - - - - - to è morto A - mo - re
Ritornello.

Lucillo.

Zer-bi-not-ti, che cer - ca - te l'o - ro sino il di-let-

- to, perche al fin' poi - vi la - gna - te che la morte ha-ve-te in let -

- to se - di - rado in-siem's'ac-co - gli - e buo - na dot-te e bel - la

mo - gli - e se di - rado in siem's'acco-glie buona dote e bella mo - -

- glie, buo-na dote e bella mo - glie, ar-ricchir' co' la morte io non mi vo'

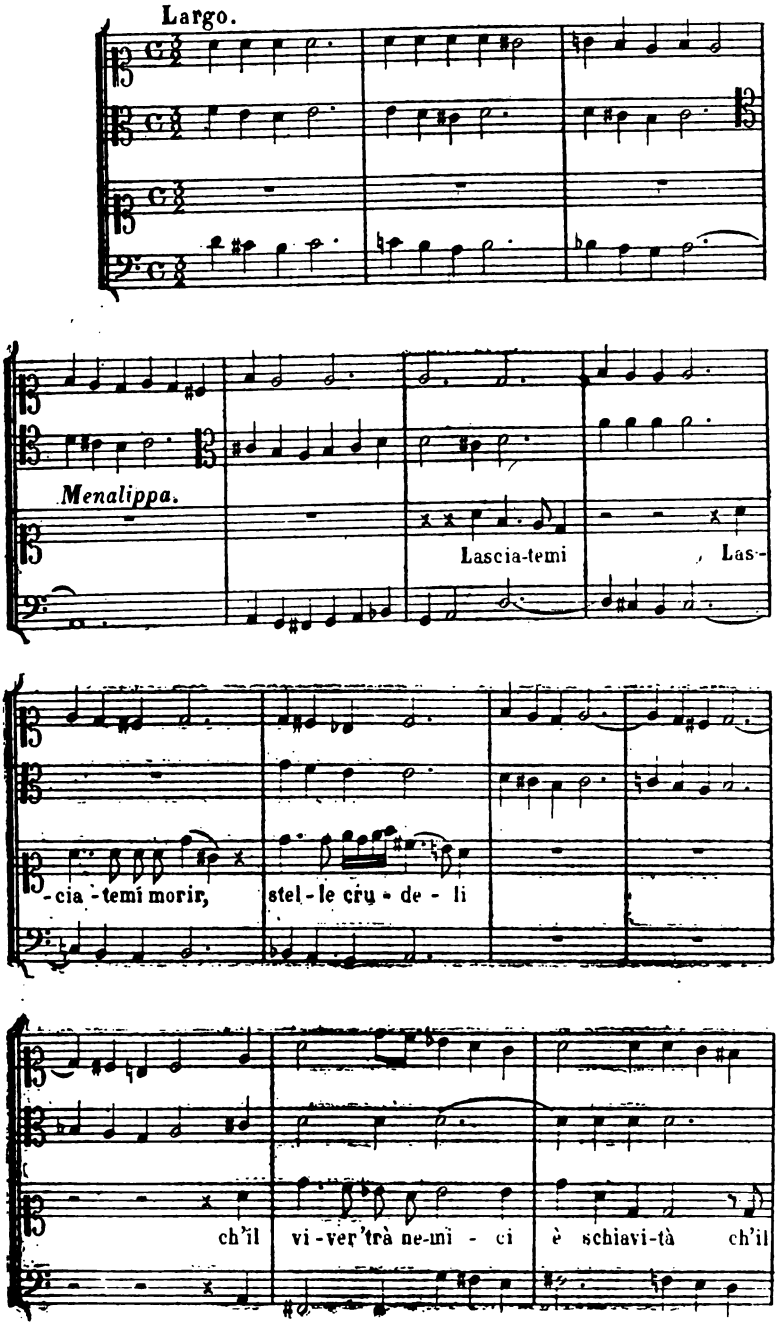
ch'io m'attacchi à vecchie, ohibo! ohibo! ch'io m'attacchi à vecchi, ohi-

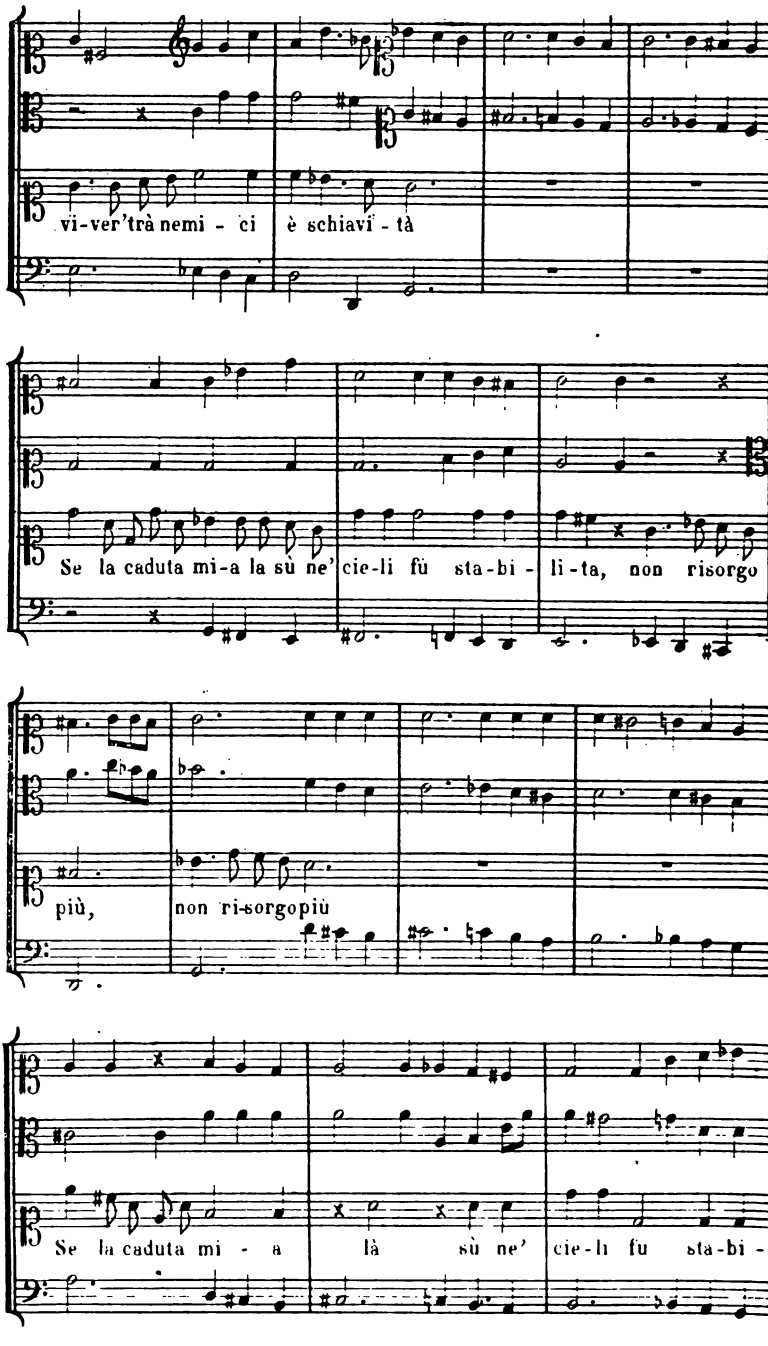
-bo! ohibo! ohi- bo! ohibo! ohibo, ohibo!

Rilt.lo si piace.

AIR DE MENALIPPA

Acte I, Scène VIII.




vi-ver'trà nemi - ci è schiavi - tà
Se la caduta mi-a la sù ne' cie-li fù sta-bi - li-ta, non risorgo
più, non ri-sorgo più
Se la caduta mi - a là sù ne' cie-li fu sta-bi -

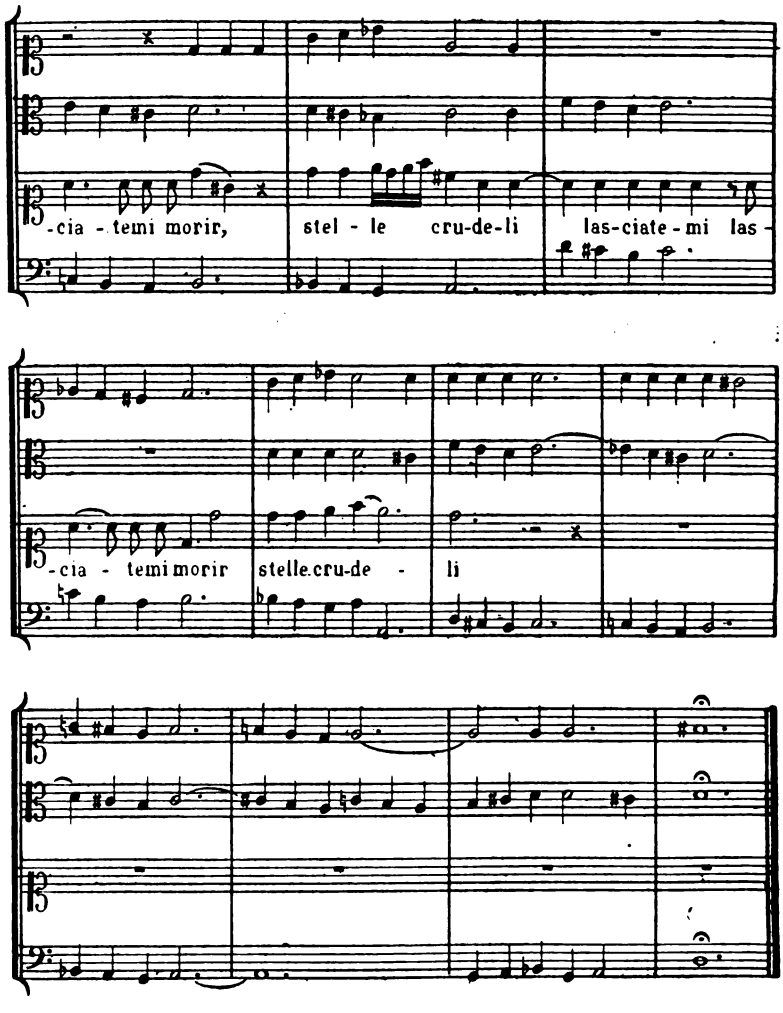
-li-ta non risor - - - - go più non risor - -

- - - - go più

Menalippa.

L'ar - - mi non sono mai non sono mai

d'Amor fe - de - li Las - cia - temi Las-


-cia - temi morir, stel - le cru-de-li las-ciate-mi las-
-cia - temi morir stelle cru-de - li

STELLIDAURA VENDICANTE [1]

Opéra représenté à Naples en 1670.

DUO DE STELLIDAURA ET D'ARMIDORO

Acte I, Scène dernière.

Stellidaura.

Ca-ro, la tua piagha nel mio co-re, oh!

Armidoro.

Va - gha, la mia piagha, più doler-mi; in

Dio, la sen - to; il tor-men-to mi tra - fig - ge

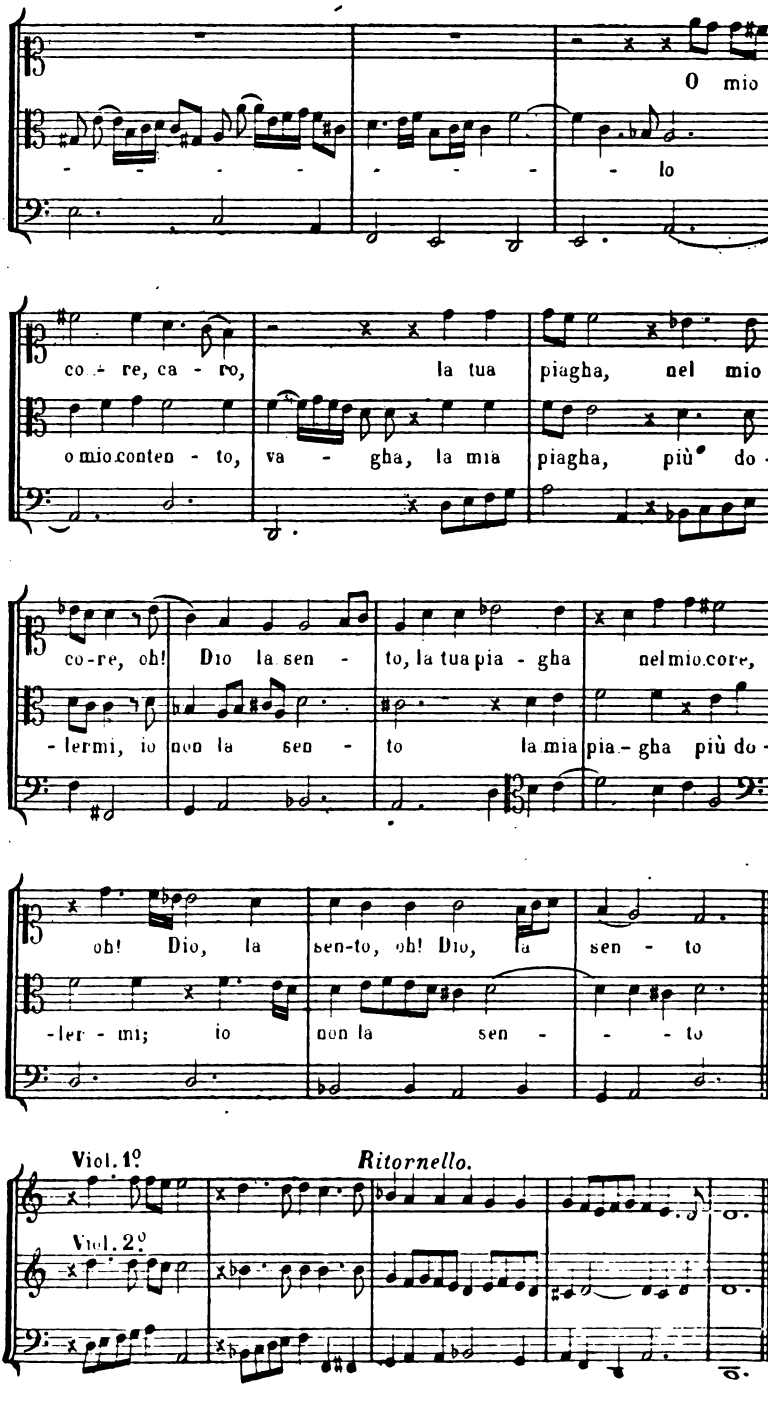
non la sen - to; il tor-men-to non m'af - fligge, non

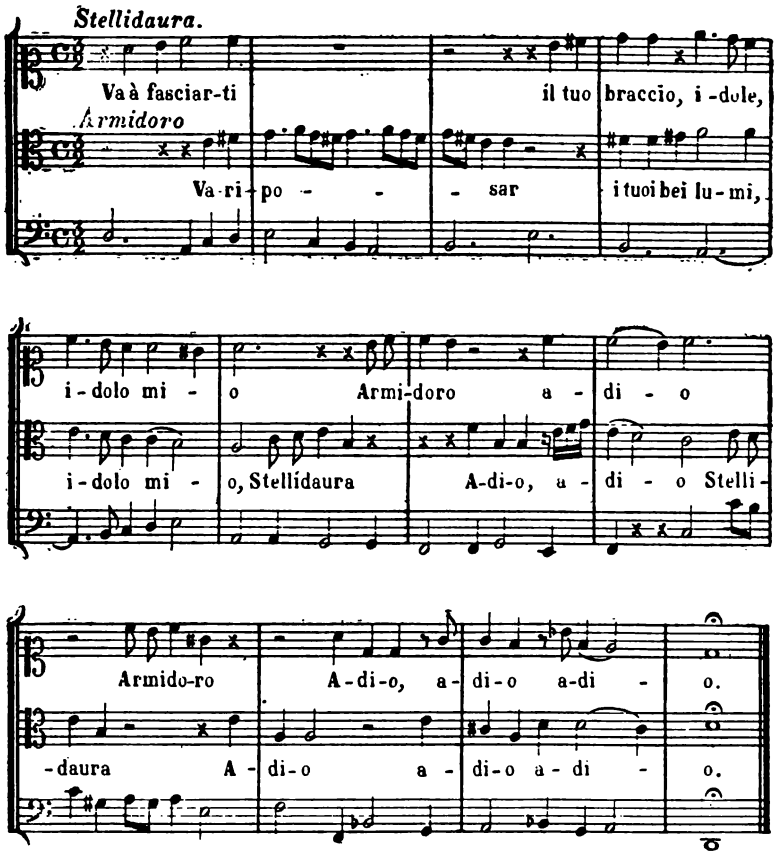
la tua pia - gha mi dà duo - lo

m'af - flig- ge tua bel -

-tà mi da con-su-o - - -

(1) Manuscrit du XVIIe siècle, à la Bibl. S. Cecilia, Rome. Voir p. 191.


O mio
lo
co - re, ca - ro, la tua piagha, nel mio
o mio conten - to, va - gha, la mia piagha, più do -
co-re, oh! Dio la sen - to, la tua pia - gha nel mio core,
- lermi, io non la sen - to la mia pia - gha più do -
oh! Dio, la sen-to, oh! Dio, la sen - to
-ler - mi; io non la sen - - - to
Viol. 1°
Ritornello.
Viol. 2°


Stellidaura.
Va à fasciar-ti il tuo braccio, i-dole,
Armidoro
Va-ri-po - - - sar i tuoi bei lu-mi,
i-dolo mi - o Armi-doro a - di - o
i-dolo mi - o, Stellidaura A-di-o, a - di - o Stelli-
Armido-ro A-di-o, a-di-o a-di - o.
-daura A - di-o a - di-o a-di - o.

ERRATA

P. 8, dernière ligne. Lire *Ritt*^{lo}, au lieu de *Rilt*^{lo}.

P. 10, 3e ligne, 1re mesure. Prière d'ajouter un bémol à la 4e note du chant. (Si bémol au lieu de si naturel.)

TOULOUSE. — IMP. A. CHAUVIN ET FILS, RUE DES SALENQUES, 28.